L. eleg. g.
190.ch

L: eleg. g. 190 ch = Heusser

Grundlinien

zur

Bildung und Beurtheilung

Dramatischer Künstler.

Von

Carl N. Heusser,

B. R. D. Mitglied des königlich baierischen privilegirten Theaters in Aschaffenburg.

Aschaffenburg,
gedruckt mit M. J. Wailandt'schen Schriften.
1816.

Im Verlag bei Buchhändler Knode'.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Den

denkenden Freunden

der

dramatischen Kunst

und

ihren Zöglingen

geweiht.

Ein Wort statt der Vorrede.

So lange das deutsche Theater nicht in allen Staaten Deutschlands der vorzüglichsten Sorgfalt der Regierungen gewürdigt wird, gewisse auf dessen innere und äußere Verbesserung abzweckende Grundsätze nicht allgemein anerkannt, und als Normatif aller dahin zielender Verordnungen und Begünstigungen betrachtet werden, — so lange wird auch das Theaterwesen in Deutschland im Durchschnitt stets auf Stelzen einherhinken, der wahre Künstler unter dem Druck des Vorurtheils über den Verfall der Kunst klagen; Horden werden dem Stand die Achtung rauben, welche hoher Sittlichkeit gebührt, die Bühne wird als bloßer Unterhaltungszweck, wenig Einfluß auf Sitten und Karakter des Volkes be-

haupten können, und wir werden täglich die Kunst mehr und mehr in einen Verfall gerathen sehen, aus welchem sie selbst die einzelnen glänzenden Meteore nicht zu reissen im Stande sind, welche auch unter der Egide manches großen Hofes glänzen, allein deren Behandlungs- und Würdigungsweise gegen den ganzen Stand betrachtet, sich wie ein Tropfen gegen das Weltmeer verhält. Ich weiß nur zu gut, daß alle diese Jeremiaden bis jetzt zu nichts führten, allein noch belebt mich die Hoffnung, daß es doch einmal dahin kommen wird, wo man sich von Seiten der höchsten Höfe Deutschlands über gewisse Normen vereinigen möge, welche einzig und allein es möglich machen, das Theater zu jener Stufe zu erheben, auf welcher es seinen wohlthätigen Einfluß, so wie seine Würde behaupten kann. — In dem Verhältniß, nach welchem sich die Zahl unserer Schauspieler vermehrt, vermindert sich auch durch die geringe Würdigung, und selbst durch die Verderbtheit so vieler Publikums in Hinsicht des Geschmacks, die Zahl wahrer Künstler. Eins hängt nothwendig von dem

Andern ab, und Lessing und Eckhof würden, wenn sie jetzt ihren Gräbern entstehen und eine Kunstreise durch Deutschland machen könnten, mit Schmerz fragen: wo ist die Kunst zu Hause? Ein auffallender Beweis, wie schlecht es um das Studium der Schauspielkunst bestellt ist, biethet sich in der Erfahrung dar, daß man unter hundert Schauspielern, selbst solchen der ersten Bühnen mitgerechnet, wenige finden wird, welche Sulzers Theorie der Künste, Engels Mimik, u. d. gl. gelesen, noch weniger sich eigen angeschafft haben. Indessen finden sich doch auch noch hie und da angehende Künstler, welche sehr gerne mit Fleiß die Theorie ihrer Kunst studieren würden, wenn die Anschaffung jener Werke ihnen nicht zu kostspielig fiele, oder sie Gelegenheit haben würden, solche bei ihren Direktoren zu finden. Für diese ist dieses Werkchen vorzüglich geschrieben.

Ich läugne es nicht, daß ich damit noch die Absicht verbunden habe, selbst so vielen Menschen aus dem Publikum diese Grundlinien in die

Hände zu spielen, um ihnen einen kleinen Leitfaden zu geben, nach welchem sie künftig ihre so oft ungerechte und unwahre Urtheile über den Schauspieler berichtigen können.

Schlüßlich muß ich noch bemerken, daß aus einer unter der Hand gewonnenen bessern Ueberzeugung ich Einiges in dem früher angezeigten Plane des Werkchens abgeändert habe. Besonders ist dieses der Fall, wo ich von den besondern Studien des Schauspielers handle, indem die gewählte Eintheilung mir der Natur nach zweckmäßiger als die früher Angezeigte zu seyn schien. Sollte dieß kleine Werkchen das Glück haben, mit Güte aufgenommen zu werden, so dürfte, dadurch belebt, in der Folge ein Detaillirteres über Manchen in diesen Plan einschlagenden Gegenstand, wozu die Materialien bereits gesammelt sind, vor den Augen des kunstliebenden Publikums erscheinen.

Aschaffenburg, am 1sten Januar 1816.

Heusser.

Einleitung.

Nicht Vieles, aber wohl Vielerlei ist bereits über das Schauspiel geschrieben und gedruckt worden; und es fehlt keineswegs an Schriften, welche für und gegen die Sache sind, noch weniger an Schriftstellern, welche ihre Anforderungen an diese Kunst und ihre Priester ins Unendliche trieben, und mit der Geisel ihres sarkaschmischen Witzes alle Mängel derselben wacker durchpeitschten. — Allein es fehlt uns immer noch an der Hauptsache, das ist: an einem systematischen Elementar-Werk, welches diese so wesentliche Kunst nach allen ihren Bestandtheilen, Regeln, Erfordernissen und Eigenheiten zergliedert, und dem wißbegierigen Anfänger dieses Kunststudiums einen sichern Leitfaden darbiethet, nach welchem derselbe in den Stand gesetzt werde, die Kunst nach Regeln zu studieren, sich in theoretischer Hinsicht auszubilden, und diese sodann als Basis seiner praktischen Laufbahn zu betrachten. Eben so verhält es sich mit der Beurtheilung des Schauspielers. — Wir haben Schauspiele, sagt man, aber keine Schauspielkunst. — Spezielle, von Jedermann anerkannte, mit Deutlichkeit und Präzision abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob eines

Schauspielers in einem besondern Fall zu bestimmen sey, deren sind Wenige. — Diesfalls ist alles Raisonnement darüber immer so schwankend und zweideutig. Leider ist es Wahrheit, daß die Empfindlichkeit der Künstler überhaupt, in Ansehung der Kritik, in eben dem Verhältniß steige, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit der Grundsätze über ihre Kunst abgenommen hat. (S. Lessings theatralische Bibliothek pag. 209—266. Der Schauspieler des Remond von St. Albine.) Groß sind allerdings die Verdienste, welche Sulzer in seiner Theorie der freien Künste sich erwarb, eben so unverkennlich ist der nützliche Einfluß, welchen Lessings Dramaturgie und Engel in seiner Mimik auf die deutsche Schauspielkunst hatten. Allein eines Theils bilden diese Schriften kein systematisches Ganze, andern Theils sind sie dem Lernbegierigen nicht faßlich genug geschrieben, nicht selten auch in ihrer einzelen Anschaffung zu kostspielig. Es ist eine sonderbare gemachte Erfahrung, daß wohl heutzutage unter allen wahren und sogenannten Künstlern keiner so wenig an eine wissenschaftliche Ausbildung seiner Kunst denkt, als der Schauspieler. Auch findet man so viele unter ihnen, welche, wenn sie auch am Abend zuvor noch so sehr beklatscht wurden, am andern Morgen nicht sagen können, ob Dies oder Jenes in ihrem Spiel mit Bedacht geschehen, oder warum sie Dies oder Jenes so gesagt — gespielt — dargestellt haben, und nicht anders. Die Meisten memoriren — (nicht studieren) — ihre Rollen, ziehen sich an, schminken sich, und stellen dann in Gottes Namen ihre Charaktere dem Publikum auf gut Glück vor die Augen. Es ist leider eine traurig erprobte Wahrheit, daß der Tonkünstler, der Mahler, weit mehr Fleiß und Anstrengung auf die Theorie seiner Kunst verwendet, als der Schauspieler, und doch hat dieser in eben dem Verhältniß

es um so nöthiger, als seine Kunst in ihren Elementar-Begriffen, Formen und Zwecken reichhaltiger und vielfältiger als alle andere Künste ist. Wenn man bei dem gänzlichen Mangel solcher systematischen Lehrbücher über die Schauspielkunst nach dessen Ursache forscht, so möchte diese wohl darin aufzufinden seyn, daß in dieser Kunst vorzüglich Niemand eine anwendbare Theorie zweckmäßig schreiben kann, wenn er nicht selbst schon darstellender Künstler ist. Und daß unter dieser Klasse sich bis jetzt Wenige fanden, deren überhaupt wissenschaftliche Bildung es verstattet hätte, sich damit zu befassen, die Meisten übrigens auch keine Lust haben mochten, sich mit einer, ihrer Meinung nach trockenen und undankbaren Kopfarbeit abzugeben. Man wird engagirt — gut bezahlt — applaudirt — und im übrigen läßt man es — wie es ist.

Ich bin weit entfernt, mir die Kraft zuzutrauen, ein klassisches Elementar-Werk über die Schauspielkunst liefern zu können, allein ich schmeichle mir, durch nachstehende Blätter das Verdienst zu erwerben, das Wesentlichste und Wichtigste zusammen zu stellen, was Jedem, welcher der Schauspielkunst sich widmen will, zu wissen äußerst nothwendig ist; möge dann, durch diesen Versuch ermuntert, eine geschicktere Feder einem systematischen Werke sich weihen, dessen Grundzüge ich hier leise anzulegen mich bemühen werde. Möchten diese Blätter das Glück haben, als ein **vade mecum** für angehende Schauspieler neben ihren Rollen, Verzeichnissen, Komödien-Zetteln und Stammblättern einen Platz in ihrer Tasche zu finden, und ihnen auf ihren so häufigen Lustreisen von einem Kunsttempel zu dem andern, als nützliche Unterhaltung zu dienen.

Wem es indessen ernstlich darum zu thun seyn sollte,

nach Durchlesung nachstehender Grundlinien sich in jedem Fache der Kenntnisse, die einem dramatischen Künstler zu wissen nothwendig und nützlich sind, gründlich auszubilden, den verweise ich auf jene vollständige litterärische Nachrichten, welche in Sulzers Theorie der schönen Künste Leipzig, 1792. 4 Theile, bei fast jedem einzelnen Artikel angeführt sind.

I.

Schauspielkunst, im Vergleich mit andern Künsten.

Das allgemeine Streben der Künste geht dahin, alle Werke der Menschen in eben der Absicht zu verschönern, in welcher die Natur die Werke der Schöpfung verschönert. Die Kunst muß der Natur zu Hülfe kommen, und alles, was wir zu unsern Bedürfnissen selbst erfunden haben, um uns her verschönern. — Durch die sanften Eindrücke des Schönen, des Wohlgereimten und Schicklichen, muß Geist und Herz eine edlere Wendung bekommen. So wenig es erkannt wird, so gewiß ist es, daß der Mensch das Wichtigste seiner innern Bildung dem Einfluß der Künste zu verdanken habe. (S. Sulzers Theorie der schönen Künste 3ter Theil, pag. 72 ꝛc.)

Ich kann mich des innern Widerwillens nicht enthalten, wenn ich sowohl in ältern klassischen Schriften, als auch jetzt noch in dem Munde gebildeter Menschen den Ausdruck „freie Künste" lese oder höre. Ich kann für das Wort freie hier gar keinen Grund finden, und es dürfte leicht sehr enteh-

rend seyn, wenn man bei dieser Benennung einer Charakteristik nachspüren wollte, welcher man auch bei dem Worte Freimann — Freigericht u. s. w. nicht entgehen kann.

Eben so auffallend scheint es mir, wenn man unter den einmal als Künste angenommenen Fähigkeiten oder Geschicklichkeiten, welche größtentheils ohne Geistesanstrengung blos einer besondern Fertigkeit ihre Vollkommenheit zu danken haben, keinen wesentlichen Unterschied macht; denn so steht der Maler mit dem Seiltänzer, der Tonkünstler mit dem Taschenspieler, der dramatische Künstler mit dem Marionettenspieler in gleichem Range. Um der Sache eine genauere Bestimmung zu geben, sollte man billig die sogenannten Künste in zwei Hauptklassen, in eigentliche und uneigentliche Künste eintheilen. Zu den eigentlichen Künsten gehören nur jene, worinn die Produkte derselben nur durch angewandtes Geistesstudium, verbunden mit körperlicher Geschicklichkeit, können hervorgebracht werden, dahin gehören Mahlerei, Tonkunst, Bildhauerkunst und Schauspielerkunst.

Die uneigentlichen Künste sind alle diejenigen, welche einzige oder vorzügliche körperliche Kraft oder Geschicklichkeit, Fertigkeit und Biegsamkeit entweder des ganzen Körpers oder eines Theils desselben, z. B. der Hände oder Füße erfordern, und nach dem größern oder mindern Grad dieser erforderlichen Eigenschaften könnten diese uneigentliche Künste wieder in zwei Unterabtheilungen getheilt werden; zu deren

ersten die Tanz-,*) Fecht-, Reitkunst, so wie auch Steinschneider, Kupferstecher, Stempelschneider ꝛc., zur zweiten Marionetten, Seiltänzer, Taschenspieler u. d. gl. zu zählen seyn dürften.

Keineswegs will ich dadurch eine Herabsetzung des Nützlichen, welches Eine oder Mehrere dieser uneigentlichen Künste leisten, zu erkennen geben, im Gegentheil räume ich manchen unter ihnen gerne die Eigenschaft der Nothwendigkeit ihrer Erlernung in der gesitteten Welt ein; allein so wie alles Physische, Moralische und Politische in der Welt nach Rang und Ordnung muß abgemessen seyn, also muß auch die eigentliche Kunst von der uneigentlichen verschieden angesehen, behandelt, beurtheilt und beachtet werden.

Schaffen ist das generelle Prinzip jeder Kunst, jemehr diese Schöpfung aus geistigen Kräften mit Anwendung körperlicher Geschicklichkeit bewerkstelligt wird, um so größer ist die Kunst und der Künstler. Es würde mich zu weit führen, wenn ich sowohl hier als im Verfolg dieser Blätter mich mit den uneigentlichen Künsten befassen wollte; diesfalls halte ich die Bemerkung nöthig, daß durchaus neben der Schauspielkunst, als dem eigentlichen Zweck dieser Abhandlung, nur von den übrigen eigentlichen Künsten

---

*) Die Tanzkunst im eigentlichen Sinne zeigt uns nur eine besondere Fertigkeit in Bewegung des Körpers und der Füße, die im höhern Sinn damit oft verbundene Mimik und Pantomine war von jeher ein besonderes Studium, und gehört mit zu den besondern Wissenschaften des Schauspielers.

hier die Rede ist. Unter diesen will und kann ich entscheidend hier keiner den Vorzug geben, indessen halte ich es für zweckmäßig, das anzuführen, was der Schauspielkunst Eigenthümliches und Vorzügliches zustehet. Bei allen Künsten und Künstlern ist es ein großer Unterschied, ob diese Kunst sich blos in einer besondern Geschicklichkeit des Vortrags und der Vorstellung, oder in einer wirklichen, durch Geistes-kraft und Anwendung besonderer Geschicklichkeit, erlangter Fertigkeit u. s. w. bewirkten Schöpfung äußert. Nur der Tonkünstler, welcher mit innerer Empfindung und geistvollem Ausdruck sein Instrument spielt, und selbst nach bestehenden wissenschaftlichen Regeln seine eigene Ideen und Phantasien vortragen kann, nur der Mahler, welcher nach eigenem Studium der Natur, mit eigener Phantasie nach den wissenschaftlichen Regeln seine selbstgeschaffenen Ideen durch seinen Pinsel darzustellen im Stande ist, — nur der Schauspieler, welcher seinen ihm vorgelegten Charakter nach der Natur studiert, ihn treu mit Wahrheit und Präzision nach allen Regeln der Kunst dem Publikum so darstellt; daß der Zuschauer in die beabsichtigte Empfindung versetzt wird, nur diese sind in die Klasse der eigentlichen Künstler zu setzen.

Die Natur ist der Künste Gottheit, (S. Sulzers Theorie der schönen Künste, 3ter Theil, pag. 507) allein der Schauspieler ist mehr wie jeder Andere in Schranken gehalten, welche er nie überschreiten darf, indem sich in seinen Produkten das Schickliche stets mit dem Wahren paaren muß, dahingegen der Mahler weniger in diese Schranken sich eingeengt fühlt.

Die Werke jeder Kunst müssen als die vollkommenste Produkte der Natur erscheinen. Wenn Worte, Ton, Bewegung auf das Vollkommenste untereinander und alle wieder auf das Vollkommenste mit Leidenschaft, Situation und Charakter übereinstimmen, dann erst entsteht der höchste mögliche Grad von Wahrheit, und durch diese die höchste möglichste Täuschung. (S. Observateur sur l'art du Comedien, und Garrik englischer Schauspieler pag. 8.)

Wenn wir den Grundsatz annehmen, daß das Nützliche den Vorzug vor dem Angenehmen mit Recht behaupte, und daß also jene Kunst den Vorzug vor der andern habe, deren anwendbarer Nutzen gepaart mit dem anschaulich Angenehmen für unsere Sinne hervorleuchtet, so dürfte wohl unter allen Künsten die Schauspielkunst den ersten Rang mit allem Recht behaupten. — Eine nähere Zergliederung dürfte hier wohl, um jedem Vorwurf einer Partheilichkeit vorzubeugen, nicht überflüßig seyn.

Die Tonkunst ermuntert, unterhält den Menschen, entzückt ihn, und macht ihn nicht selten für das Gute empfänglich. Sie ist die Schöpferin der gesellschaftlichen Freude, sie nimmt den Leidenden in ihren Schooß und lindert oft der Seele Schmerzen. Allein ihr Eindruck ist momentan, er verhallt mit ihren Tönen. — Die Mahlerkunst geht schon in ihren schönen Wirkungen weiter. Sie belebt und ergözt nicht nur durch das Auge den Geist auf Augenblicke, sondern sie erhebt ihn auch im Anschauen ihrer Werke zum bewundernden Anblick der nachgeahmten Natur, zur Erinnerung großer Menschen und Bege-

benheiten der Geschichte vergangener und gegenwärtiger Zeiten. — In einem noch größern Wirkungskreis für Geist, Herz und Sinnlichkeit zeigt sich uns aber die dramatische Kunst.*) Sie stellt in einem Spiegel des Lebens die Natur des Menschen in all seinen Leidenschaften, Tugenden und Lastern mit allen ihren Folgen, zur Belehrung dar. Dieses Bild umgiebt sie mit einem die Sinne schmeichelnden, ergötzenden Gewand. Sie zeigt uns Muster der Nachahmung aus der ältesten Geschichte, sie stellt den Menschen Unserer Zeit in allen seinen bürgerlichen und häuslichen conventionellen Verhältnissen uns lebhaft vor Augen, sie erhebt zur Tugend, begeistert zu edlen Gefühlen, läutert selbst die unreinen Empfindungen durch ihren Zauberspiegel zum bessern Handeln; und legt sie auch mit frommer Hand hie und da eine Binde um der geliebten Kinder schwache Augen, und wählt zur Wahrheitleiter auch der Täuschung Zaubermacht, so führt sie doch durch diese Täuschung selbst vom süßen Schlummer uns zum freudigen Erwachen.

II.

Vom Schauspieler-Stande.

Unter allen Künstlern steht wohl keiner mit dem Publikum in engerem Verhältniß, als der Schauspie-

---

*) Es bedarf wohl keiner Erinnerung, daß ich hier sowohl als in der Folge, wenn von der dramatischen Kunst und ihren Künstlern die Rede ist, dabei das gewöhnliche Comedienwesen und die professionsmäßigen Schauspieler gar nicht berücksichtige, sondern sie vielmehr gänzlich als Unwürdige einer Kunst, von allen Attributen, Rechten und Vorzügen einer eigentlichen Kunst und eines wahren Künstlers ausschließe.

ler. Jeder andere tritt nur aus der stillen Werstätte seiner Kunst vor die Augen des Publikums, und sein selbsteigenes Handlen bekümmert dasselbe wenig oder gar nicht. Nicht so ist es bei dem dramatischen Künstler, von ihm, dessen Person man täglich vor Augen hat, bei welchem man nur zu geneigt ist, stets Vergleichungen zwischen seinem darzustellenden Charakter und seiner individuellen Personalität anzustellen, der, um treue Copien liefern und bei deren Zusammensetzung selbst Originale darstellen zu können, nothwendig in allen Details bürgerlicher Gesellschaften sich Erfahrungen sammlen muß, bei diesem ist sein conventioneller Standpunkt in der bürgerlichen Gesellschaft allerdings mit Schwierigkeiten verknüpft, welchen jeder andere Künstler leicht entgehen kann, und wie schonungslos ist er oft von Menschen behandelt, welche schlechterdings ihm so gerne jede Würde absprechen. Der Mangel an Sittlichkeit, welcher noch manchen Künstlern zur Last gelegt wird, würde gewiß gänzlich verschwinden, wenn die gebildeten Zirkel der erstern Volksstände ihnen geöffnet wären, auch muß man stets dem dramatischen Künstler weniger Zwang auflegen, indem seine Phantasie, reizbarer Empfindungsstoff, und die absolute Nothwendigkeit einer stets freien Empfänglichkeit äußerer Eindrücke jede an Pedanterei sich anschließende conventionelle Einengung seiner heiteren Launen verabscheut.

Jeder billig denkende aufgeklärte Mensch wird die Schwierigkeiten nicht verkennen, mit welchen der Schauspielerstand verbunden ist. Jeder andere Künstler kann die Stunden seiner Kunstbeschäftigung größten-

theils nach Laune und Stimmung wählen, nur der wahre Kenner kann beurtheilen, welchen Vortheil dieses der Vollkommenheit der Kunstprodukte gewährt. Allein der dramatische Künstler muß sich dem Zeitgesetz des Tages nicht nur bei der Vorstellung überlassen, sondern auch sehr oft muß er seine übelgelauntesten Stunden zum Studium seiner Rolle anwenden.

Das Urtheil des Publikums wird und soll dem ehrliebenden Künstler sein Heiligstes seyn; und dabei hat der Schauspieler eben auch einen härtern Standpunkt als jeder andere Künstler. Den Mahler, den Tonkünstler wagt keiner so leicht ungünstig zu beurtheilen, wer nicht einige Kenntnisse ihrer Kunst besitzt, das Urtheil muß stets nach gewissen Grundsätzen geregelt seyn: allein im Schauspielhaus, bei dem Zusammenfluß so verschiedener Stände, bei der Verschiedenheit der Ansichten, welche man über das Theater und den Schauspieler oft selbst in Hinsicht seiner individuellen Person mit in das Schauspielhaus bringt, wie ganz anders geht es da? — wie schwer, ja beinah unmöglich ist es, Jedem zu entsprechen und einen Tadel zu vermeiden, welcher um so kränkender ist, als er nicht selten Unwissenheit oder gar personellen Haß zur unlautern Quelle hat!! —

In Vergleichung mit andern Künstlern zeigt sich für den dramatischen Künstler ein nicht zu überwindender Nachtheil darin, daß er sowohl in Hinsicht seines Erwerbs als selbst auch in Hinsicht der Ausübung seiner Kunst stets von andern abhängig ist und bleiben muß. Der Mahler, der Kompositeur und Konzertist ist ganz allein sich Selbst überlassen, seine Produkte hängen

einzig von ihm, sowohl in ihrer Vollkommenheit als ihren Fehlern ab. Der Schauspieler fühlt leider nur zu oft bei seiner Anstrengung, die Wirkung seiner angewandten Kunst durch die Ungeschicklichkeit seiner Umgebungen zerstört, sich selbst aus der Täuschung herausgerissen, in welche der Zuschauer nur durch das Ineinandergreifen der handlenden Personen kann versetzt werden. Was nun den Erwerb des Künstlers betrifft, so findet der Mahler und Tonkünstler um so leichter seinen Unterhalt, weil er an und für sich schon sich selbst genug ist, die Produkte seiner Kunst dem Publikum vorzulegen, auch wohl weit leichter durch Ertheilung des Unterrichts aller Orten sich forthelfen kann, dagegen der Schauspieler erst ein ordentliches Theater in meilenweiten Entfernungen aufsuchen muß, und nirgends durch Ertheilung eines Unterrichts in seiner Kunst etwas erwerben kann.

Berechnet man nun vollends das, was ein dramatischer Künstler durch Chikane der Direktionen oft und öfters durch die Kabalen seiner Kunstverwandte zu dulden hat, und wovon andere Künstler wenig oder nichts zu befürchten haben, wie menschenfreundlich ist nicht alsdann der Wunsch, möchten doch alle Jünglinge, nicht geblendet durch den äußern Schimmer, sich ernstlich und genau selbst prüfen, und von redlichen Menschen prüfen lassen, bevor sie sich einem Stand widmen, welcher bei so vielen Beschwerden, die nur durch heiße Kunstliebe sich ertragen lassen, die trübe Aussicht auf ein schnelles Leben und oft dürftiges Alter uns darbiethet, und für dessen Mitglieder noch so wenige Regierungen väterlich gesorgt haben.

Hierin steht wohl unsere Nation noch gegen manche andere sehr zurück!!! Sonderbar ist es immer, daß man das Theater in moralischer und politischer Hinsicht als ein Bedürfniß in wohlgeordneten Staaten ansieht, und dabei doch so wenig anwendet, dasselbe in sich selbst sowohl, als in Rücksicht seiner Künstler in eine seinem Zweck entsprechende sicher und sichernde Verfassung zu setzen. Ohne eine unter allen deutschen Souveränen getroffene und als Basis anerkannte diesfalsige Uebereinkunft dürfte wohl nie etwas Großes und Gutes in der Sache allgemein zu Stande kommen, und deren Hauptpunkte dürften wohl darinn bestehen:

1) Alle herumreißende Gesellschaften aufzuheben.

2) In Residenzstädten und nur solchen Provinzialstädten, deren Population die Existenz einer guten Bühne versichert, Theater zu halten.

3) An dem Haupt-Hoftheater jedes Staates eine dramatische Schulanstalt zu errichten, welche einzig und allein befugt seyn sollte, junge Leute nach gewissen zu bestimmenden Gesetzen aufzunehmen, bilden zu lassen, und aus ihrer Mitte die Provinzial-Bühnen des Reichs zu besetzen.

4) Dem dramatischen Künstler volles Bürgerrecht mit allen Emolumenten und bei der strengsten Aufsicht seines sittlichen Betragens ihm alle Achtung der übrigen Stände zu verschaffen.

5) Durch leicht zu findende Quellen die Pensions-Anstalten für abgelebte oder erkrankte Künstler des Landes zu befördern, und so

6) Durch alle dahinführende zweckmäßige Gemeingrundsätze das Wesen der herumziehenden Horden zu beseitigen, die Jugend vor allen unüberlegten Schritten zu warnen, und der Kunst selbst in ihren Priestern den Glanz zu ertheilen, welcher ihr nach ihrer Wesenheit und ihrem Zwecke so sehr gebührt. — Sollten denn die frommen Wünsche ewig nur fromme Wünsche bleiben? —·? — Möchte doch unter dem Schutz eines großen Fürsten die Sache einmal reiflich geprüft, die besten Vorschläge öffentlich bekannt bemacht, alle Fürsten zur Mitwirkung eingeladen, und endlich ein Gegenstand für ganz Deutschland mit dem Ernst betrieben werden, welcher so oft weit unwichtigeren Gegenständen so reichhaltig geschenkt wird. *)

III.

Von den Eigenschaften eines Schauspielers.

Eigenschaften, Talente, Fähigkeiten, Kenntnisse und wissenschaftliche Studien eines Schauspielers sind von einander sehr verschieden, und es ist allerdings ein sehr großer Unterschied unter ihnen zu machen. — Nur das Zusammentreffen derselben in den Graden ihrer Vollkommenheit bildet die mehr und minder vollendete Vollkommenheit des dramatischen Künstlers.

---

*) Vielleicht ist es mir vergönnt, bald in einer eigends diesem Gegenstand gewidmeten Abhandlung, zu welcher bereits die Materialien gesammelt sind, und wobej nur noch eine besondere Schwierigkeit zu heben ist, bestimmter darüber zu sprechen.

Die Natur legt das edelste Gold in den rohen Stein, so wie das Kunsttalent in manchen Menschen; und bald bedarf es mehr bald weniger Fleiß, um den prometeusischen Funken zur leuchtenden Flamme anzufachen. Bei keinem Künstler wird die Natur mehr in Anspruch genommen, als bei dem Schauspieler, und so viel jene auch für ihn gethan hat, so bedarf es immer noch erst der sorgfältigsten Pflege, um zur Vollkommenheit zu gelangen.

Nachlässigkeit ist daher der unverzeihlichste Fehler eines Künstlers. Die Nachlässigkeit betrifft entweder die Materie, die Gedanken und Bilder, die der Künstler zu seinem Werke zu erfinden und zu wählen hat, oder blos die Darstellung, den Ausdruck und die Ausbildung derselben. Im ersten Falle kann sie leicht unreife, nur halb richtige Gedanken, und übel gewählte Bilder erzeugen, im andern Falle wird der Künstler halb unverständig oder verworren, oder er sagt wohl etwas ganz anders, als er es sich gedacht hat. Vor beiden Gattungen muß der Schauspieler sich in Acht nehmen. Auch hat die Nachlässigkeit in der Darstellung oft ein zu großes Feuer der Begeisterung selbst zum Grunde, wo dann der Ausdruck zu weit hinter der Empfindung zurückbleibt. Eines der größten Geheimnisse der Kunst besteht darinn, durch Kraft und Richtigkeit in den Hauptsachen die Zuhörer so sehr einzunehmen, daß die Nachlässigkeit in Nebensachen nicht bemerkt werde.

Eigenschaften und Talente sind die Basis, auf welche jede fernere Ausbildung muß gegründet seyn. Zu denen Eigenschaften, welche ein Schauspieler vor

andern Künstlern besitzen muß, gehört eine wohlgeordnete körperliche Bildung. Jede Mißstaltung eines äußerlichen körperlichen Theils ist ihm mehr oder minder nachtheilig, und wo die Natur hierin sich eine Verwahrlosung zu Schulden kommen läßt, wird es sehr schwer halten, durch Studium und Kunst diesen Fehler zu ersetzen. Indessen giebt es doch Beispiele von Künstlern, welche bei mißgünstigem Aeußeren die Fehler der Natur durch Kunst-Studium und vieljährigen Fleiß ersetzt haben.

Das Auge, als der sprechendste Körpertheil, ist bei dem Schauspieler von der größten Bedeutung. — So sehr auch die Begriffe von Schönheit relatif sind, und so selten das einzelne Schöne an und für sich schön seyn mag, so finden sich auch solche Augen, welche weder schwarz noch blau, ein gewisses Feuer in ihrem Sterne besitzen, welches bei dem Schauspieler die vortheilhaftesten Wirkungen in seiner Mimik hervorzubringen vermag.

Gesichtsbildungen bei beiden Geschlechtern, deren einzelne Züge in sanfter Berührung sich zart in einander fügen, werden für die Bühne von weniger glücklichen Wirkung seyn, da hingegen ein großes Auge, eine hohe Stirn, starke Wölbung, und eine starke gebogne Nase einen imponirenden Ausdruck bewirken; so wie überhaupt starke Gesichtszüge mehr Vortheile zu einem zweckmäßigen Schattiren des Gesichts gewähren. Richtiges Ebenmaaß des ganzen Körpers, das Verhältniß zwischen dem obern, mittlern und untern Theil desselben muß bei dem Schauspieler in besondere Rücksicht genommen werden, und wo dabei

die Natur einen Fehler zeigt, muß durch Kunst derselben so viel als möglich nachgeholfen werden. Eine vorzügliche Eigenschaft des Schauspielers ist die Biegsamkeit und Gewandheit seines Körpers in allen seinen Theilen. — Es ist schrecklich anzusehen, wie steif und unbeholfen so Mancher seinen Körper trägt, oder öfters bei ganz gewandtem untern Theil seines Körpers den oberen Theil in einer bildsäulähnlichen Richtung hält.

Ein gutes Organ ist die vorzüglichste Eigenschaft eines Schauspielers. Auf ihm beruhet so Vieles, daß wenn selbst hierin die Natur das Ihrige wohlthätig geleistet hat, der Mensch dennoch Alles anwenden muß, sein Organ auszubilden und zu erhalten. Zur Ausbildung des Organs ist es von großem Nutzen, wenn man bei steter Reinigung des Mundes und der Nase, öfters und besonders des Morgens singt, laut liest und spricht, und seiner Stimme dadurch Biegsamkeit und vollen Ausdruck zu geben sucht. Von früher Jugend gewöhne man sich die Worte und Sylben von einander abgesetzt mit möglichster Deutlichkeit, mit gehörig geöffnetem Mund auszusprechen; und das größere Studium dabei besteht darin, sich daran zu gewöhnen, die Töne bei Bezeichnung eines Wortes so hervor zu bringen, wie solche der Empfindung anpassen, welche durch das Wort bezeichnet werden soll. Ausführlicher soll davon weiter unten gesprochen werden, wo von der Deklamation die Rede seyn wird.

Eintönigkeit (Monotonie) ist das Abschreckendste bei dem dramatischen Künstler; und nur durch frühere und

fleißige Uebung seiner Sprachwerkzeuge kann er dersel-
ben entgehen.

Der Brustbau eines Menschen trägt unendlich viel zur Stärke seines Organs bei, und eine regelmäßig ausgedehnte, freiliegende Lunge verschafft ihm die Stärke des Athems. Dahingegen ein organischer Fehler der Lunge früh oder später den Schauspieler ausser Stand setzt, sein Organ gehörig zu benutzen. Allein es ist oft nicht organischer Fehler, sondern bloße üble Angewohnheit, wenn Schauspieler bei der kleinsten Anstrengung ihre Töne gleichsam heulend aus der Tiefe der Brust zu holen scheinen. Dieses bringt das so häßliche Uteriren hervor, welches Jeder auf der Bühne wie auf dem Predigerstuhl vermeiden muß.

Zur Bildung des reinen Organs ist es erforderlich, solche Speicheldrüsen zu haben, welche bei steter Bewegung der Kinnladen nicht zu wenig aber auch nicht zu viel Speichelsaft von sich geben, besonders muß das Letztere, wo es Statt findet, durch zusammenziehende Mittel verhindert werden, denn darin liegt oft der Grund, daß der Schauspieler bei dem kleinsten Affekt unverständlich wird, und durch das bekannte Sprudlen oder Speichelausspritzen für den Mitspielenden, so wie durch die Anhäufung des Speichels an den Mund-Enden für den Zuschauer sich unangenehm macht.

Zur Erhaltung eines guten Organs wird ausser der Reinlichhaltung des Mundes erfordert, sich vor dem zu häufigen Genuß scharfer, ätzender, allzusalziger Speisen und Getränke zu hüten, und besonders

ist es den Damen anzurathen, bei einem feineren Bau der Nase sich des Tabackschnupfens zu enthalten. Leider beweißt es die vielfältige Erfahrung, wie sehr durch das Tabackschnupfen das Organ, besonders bei Damen verdorben wird. Der Gebrauch des bekannten ächten Köllnischen Wassers ist vorzüglich, sowohl zur Stärkung der Geruchsnerven, als auch zur Vermeidung des überflüssigen Speichelsafts dahin zu empfehlen, daß man zu diesem Zweck öfters des Morgens und vor der Vorstellung einige Tropfen mit Wasser vermischt, in den Mund halte. Das öfter sich vorfindende Stottern ist nicht Fehler des Organs, sondern größtentheils Angewohnheit, nicht selten der frühen Kindheit, wogegen schon in den A B C- und Leseschulen muß gesorgt werden. Indessen findet dieses Stottern auch manchmal gerade in dem oben erwähnten Ueberfluß der Drüsenfeuchtigkeit seinen Grund.

Sehr verschieden von den natürlichen Eigenschaften eines Schauspielers sind dessen Talente.

IV.

Von den Talenten eines dramatischen Künstlers.

Hieher gehört vorzüglich, das Gedächtniß, in Verbindung mit dem Erinnerungs-Vermögen.

Es ist eine absolute Unmöglichkeit, bei gänzlichem Mangel der Gedächtniß-Behaltungskraft, Memorie, ein brauchbarer Schauspieler zu seyn. Dieses Talent besteht in der Geisteskraft: Ideen und Gegen-

stände in seinem Geist aufzufassen, und in demselben so festzuhalten, daß sie, so oft wir wollen, sich uns lebhaft vorstellen, oder wir doch wenigstens die Kraft in unserer Gewalt haben, solche zu wiederholen. — Dieser Gegenstand kann nun eine körperliche Sache selbst seyn, oder nur, in durch bestimmte Worte, ausgedrückte Gedanken bestehen, im ersten Fall ist es Sach-, im andern, Wortgedächtniß. Das Erinnerungsvermögen muß dem Gedächtniß vorausgehen, und bildet gleichsam die erste Stufe des Gedächtnisses. Ohne mich einer einmal gelesenen oder gelernten Rede zu erinnern, kann ich ohnmöglich das Gedächtniß zu deren Wiederholung anwenden. Es ist sonderbar, daß das Gedächtniß oft Wirkungen hervorbringt, um Etwas, sogar wörtlich zu wiederholen, ohne daß wir dabei aufmerksam sind. Denn oft z. E. findet man, daß Kinder, ja auch Erwachsenen solche einmal wörtlich gelernte Stellen und Gebethe hersagen, ohne daran zu denken, welches Letztere sich daraus beweißt, weil, wenn man in solchen Fällen sie unterbricht, sie nicht einmal wissen, wo sie oft stehen geblieben waren.

Wort- und Sachgedächtniß können sich sehr füglich wechselseitig unterstützen, und man wird die Erfahrung gemacht haben, daß wenn man in diesem oder jenem Anzug, an dieser oder jener Stelle auf der Bühne steht, diese oder jene Umgebungen und Gegenstände zu Gesicht bekommt, man sogleich und oft unwillkührlich sich der Stelle oder Rede erinnert, welche man vormals dabei zu sagen hatte. Noch mehr — es zeigt sich beim fleißigen Memoriren einer Rolle, daß man ganz genau das Blatt und die Gegend vor

Augen hat, an welcher diese oder jene Stelle gedruckt oder geschrieben steht, und in dieser bilderreichen Vorstellung nicht selten an die folgenden Reden erinnert wird. Da eine gute Memorie ein für alle Menschen unter allen Ständen wichtiges und schätzenswerthes Talent ist, so soll man, (wie dieses auch heutzutage in vielen Schulen berücksichtigt wird) von der frühen Jugend an darauf Bedacht nehmen, den Geist daran zu gewöhnen, und durch stete verhältnißmäßige Uebungen zu schärfen. Leider ist aber heutzutage noch dabei der Fehler, daß man die Jugend theils solche Sätze und Geschichten auswendig lernen läßt, welche sie entweder noch gar nicht fassen und verstehen können, oder welche andern Theils so trocken und abstrakt sind, daß die Jugend bei deren mit Anstrengung und Mühe verbundenen Memoriren wenig Selbstzufriedenheit empfinden kann. Was nun die Gedächtnißschärfung und das Memoriren bei dem Schauspieler vorzugsweise betrifft, so stellen sich nach dem Verhältniß der Nothwendigkeit dieses Talents auch mehrere Regeln vor Augen, nach welchen der dramatische Künstler seine Rollen memoriren muß, ohne durch Aengstlichkeit in seinem Vortrag in Verlegenheit, und in ein daraus sehr leicht entstehendes Stocken zu gerathen. Der Schauspieler muß zum Memoriren seiner Rolle vorzüglich die Stunden wählen, in denen sein Geist noch von äußern empfangenen Eindrücken befreit ist, diese sind gewöhnlich die Morgenstunden.

Der Schauspieler soll nie eine Rolle zu memoriren anfangen, bis er das ganze Stück einmal und seine Rolle selbst mehrmalen mit Bedacht durchlesen

hat, er wird alsdann nicht nur den Vortheil haben, die einzelnen Stellen, welche abgebrochen vielleicht schwer ihm vorkommen, leichter zu memoriren, sondern zugleich auch das Memoriren selbst mit dem Geist und Charakterstudium zu verbinden, in welchem die vorliegende Rolle soll gegeben werden.

Es ist ein aus vielfältiger Erfahrung entsprungener Grundsatz, daß man schneller und leichter, ja zugleich selbst richtiger eine Rolle inne wird, wenn man solche mit lauter Stimme memorirt. Auch liegt die Grundursache davon wohl sehr natürlich in der Größe von Anstrengung und daraus erzeugter Aufmerksamkeit auf sich selbst, und der dadurch vermiedenen Wahrnehmung anderer Gegenstände um sich her. Um eine vielleicht nicht ganz fest memorirte Rolle sich auf längere Zeit dem Gedächtniß einzuprägen, ist es sehr dienlich, gleich am Abend nach der Vorstellung die gegebene Rolle mit Bedacht nachzulesen, denn dabei wird das Sachgedächtniß dem Wortgedächtniß zu Hülfe kommen, und die Erinnerung an seine gehabte äußern Umgebungen, die Rolle selbst tiefer in das Gedächtniß prägen.

Es ist ein großer Unterschied, eine Rolle in Prosa geschrieben, und eine Rolle in Jamben oder Reimen zu memoriren. Wenn man auch bei ersterer sehr wohl thut, sich nicht an die Worte zu binden, so ist dieß bei der letztern gerade nothwendig. Ich halte es für leicht und zweckmäßig, eine Rolle sich durch öfteres Durchlesen ganz in das Gedächtniß zu bringen, und nicht Stellen- oder Seitenweis zu memoriren, denn bei einem gewissen Zwang, welcher im letztern Fall dem

Gedächtniß angethan wird, entsteht oft ein gewisses ängstliches Stocken, welches dem Vortrag äußerst nachtheilig ist. Freilich, wo es leider der Fall ist, eine Rolle in schnellem Zeitlauf zu memoriren, da ist man wohl gezwungen, Stellenweis zu memoriren. In jedem Falle muß man jede Periode ununterbrochen, selbst wenn sie lang und beschwerlich ist, memoriren, um nicht in der Mitte einer Construction den Soufleur um Hülfe ansehen zu müssen. Alle Rollen in Versen müssen vorzüglich laut gelernt werden, und wenn der natürliche Tonsinn nicht mangelt, wird so durch denselben schnell und leicht memorirt werden.

Es findet sich häufig, daß Mancher sehr schnell memorirt, aber das Memorirte eben so schnell wieder vergißt, dahingegen Andere längere Zeit brauchen, sich eine Rolle einzuprägen, aber das einmal Gelernte auch weit fester und länger behalten. Der Grund dieses Unterschieds liegt keineswegs in der Art des Memorirens, sondern in dem organischen Bau des Gehirns, und wenn man will, in einer lebhafteren Erinnerungskraft. Das Talent der lebhaften Einbildungskraft ist für den dramatischen Künstler von unschäßbarem Werthe.

Einbildungskraft ist das Vermögen der Seele, die Gegenstände der Sinne und der innern Empfindung sich klar vorzustellen, wenn solche gleichwohl nicht gegenwärtig auf sie wirken. Einbildungskraft ist eine der ersten Eigenschaften der Seele, und wenn sie gleichwohl bei jedem Menschen sich findet, so muß sie doch in der Seele des darstellenden Künstlers mit besonderer Lebhaftigkeit wirken; nichts wir

stärker auf den Menschen als die Gegenstände der Sinne und der unmittelbaren Empfindung, daher müssen die Künste überhaupt, und die dramatische insbesondere durch Hülfe der Einbildungskraft des darstellenden Künstlers aus der ganzen Natur die sinnlichen Gegenstände zusammenbringen. Derjenige, dessen Einbildungskraft leicht und schnell bei jeder natürlichen Veranlassung, das was er je von sinnlichen Dingen mit vorzüglicher Wirkung gefühlt hat, gleichsam an seine Sinne wieder zurückbringen kann, der kann auch, wenn es ihm sonst nicht an Erfahrung fehlt, fast immer jede Empfindung, welche er will, in sich selbst hervorbringen. Derjenige aber nur, welcher dabei die Gabe oder Fertigkeit hat, durch die schicklichsten Zeichen von dem, was er sich in sich selbst vorstellt, ähnliche Vorstellungen auch in andern Zuschauern hervorzubringen, dieser ist im vollen Sinn — Künstler. Die Attributen der Einbildungskraft sind: Leichtigkeit, Lebhaftigkeit und Ausdehnung, welche jedoch stets durch ein feines Gefühl, Geschmack und Beurtheilung müssen geleitet werden. (S. Sulzers Theorie der schönen Künste, 2ter Theil, pag. 11.)

Empfindung ist die Seele jedes Künstlers, und steht nicht nur mit der Einbildungskraft in der engsten Verbindung, sondern muß derselben voraus gesetzt werden. Die Empfindung ist sowohl in psychologischen als moralischen Sinne jedem Künstler nöthig, allein dem Darstellenden ist sie in letzterer Bedeutung am unentbehrlichsten. Der Franzos drückt dieses am Besten mit dem eignem Worts, Sentiments, aus. Für den Künstler ist, da er durch

eigne Empfindung die Empfindungen Anderer erwecken soll, die Frage wichtig: wie die Empfindung müsse behandelt werden. Der Mensch muß einen gewissen Grad der Empfindsamkeit für das Gute und Böse, für das Schöne und Häßliche haben, er muß ferner nach den allgemeinen und besondern Verhältnissen, in welchen er lebt, gewisse, mehr oder weniger herrschende Empfindungen in seiner Seele haben; die Kunst muß also die Befriedigung dieser verschiedenen Bedürfnisse zum Zwecke haben.

Welch großes Feld für den Schauspieler biethet sich dar, wenn er durch zu Herzen gehende Deklamation wohlthätige Empfindungen erwecken kann! Die Kunst hat überhaupt zwei Wege, den Menschen Empfindung einzuflößen, entweder dadurch, daß der Künstler selbst gerade diese Empfindung hat, oder durch Kunst glauben macht, als habe er sie. Der Künstler kann jeder Empfindung in dem Herzen anderer unverdorbener Menschen den Weg bahnen, wenn er den Gegenstand derselben der Phantasie lebhaft vorzustellen vermag. Kein Grieche konnte das Bild Jupiters, im Tempel zu Olymphia sehen, ohne von Ehrfurcht durchdrungen zu werden; eben so wenig konnte man den Gefühlen von Mitleid wiederstehen, wenn Iffland den alten Mann in den Mündel darstellte. So weiht sich der dramatische Künstler, welcher seines Berufes eingedenk, seine Kräfte fühlt, zum Lehrer und Führer des Volkes ein. Diesen großen Einfluß könnten und sollten alle Künstler haben, und sie würden ihn auch haben, wenn bei ihnen das große Genie mit einem gleich großen Herzen verbun-

den, und die Fürsten der Völker auch Väter der Künstler wären. Der Schauspieler muß indessen sich wohl in Acht nehmen, in seinen Darstellungen nicht blos Ideale zu zeichnen; die Empfindung, welche ganz wirksam seyn soll, muß einen ganz nahen und bestimmten Gegenstand haben. Jemehr der Künstler die besondern Verhältnisse seiner Zeit und des Ortes vor Augen hat, je zuverlässiger wird er auf die Gemüther wirken.

Nur durch eine lebhafte Einbildungskraft gelingt es dem Küustler, sein Ideal zu schaffen, und Kopien nach der Natur zu liefern, hierinn steht der Maler in größerem Werth als der Schauspieler, und in eben diesem Verhältniß ist Jenem dieses Talent nöthiger als Diesem. — Der mit diesem Talent begünstigte Schauspieler wird sehr leicht sich in den Charakter und die einzelne Situation seiner Rolle zu versetzen und solche mit Wahrheit und Kraft zu geben im Stande seyn. Diese Einbildungskraft ist an und für sich schon nothwendig, daß der Schauspieler auf der Bühne nie seinen Charakter, wohl aber sein individuelles Ich vergesse. Sie erleichtert zugleich jeden anzunehmenden Affekt, und befördert die Affizirung des Publikums. Der Schauspieler wird alsdann, so lange er auf der Bühne steht, es nicht vergessen, wo und in welcher Situation er steht, wird nie durch zuwiederlaufende Handlungen aus dem Charakter fallen, und selbst als stummer Zeuge Antheil an den ihn umgebenden Handlungen auf der Bühne nehmen. Wie viele Schauspieler denken, so bald sie nichts zu sprechen haben, an etwas anders, oder treiben gar ihr beliebtes Augenspiel mit Logen und Parterre!!

V.

Von den Kenntnissen eines dramatischen Künstlers.

Unter Kenntnissen begreife ich alles, was zur zweckmäßigen Ausbildung eines Schauspielers hinzielt und bewirkt. Da diese Ausbildung nun aber den Körper so wie den Geist betrifft, so müssen auch diese Kenntnisse theils zur Körperbildung, theils Geistes- und eigentlich wissenschaftlichen Ausbildung wirksam seyn. In Hinsicht der körperlichen Ausbildung muß, bei vorauszusetzender organisch-physischer guter Bildung, der Schauspieler Alles in sich zu vereinigen bemüht seyn, was dazu führen kann, den äußern Eindruck durch Biegsamkeit, Gewandheit und anständige Haltung seines Körpers zu befördern. Wie erbärmlich sieht es um den Künstler auf der Bühne aus, wenn er in Militär- oder Anstandsrollen sich hinsichtlich seines Körpers nicht zu benehmen weiß, und da wo er einen jungen Mann der feinen Welt darstellen soll, weder seine Füße und Hände regelmäßig zu gebrauchen, noch ein Kompliment zu machen weiß.

Nicht des eigentlichen Tanzens wegen, sondern um dem zarten und daher biegsamen Körper, Anstand und Grazie zu verschaffen, eine richtige Stellung des untern, und Haltung des obern Körpers zu geben, sollte man von früher Jugend an, schon den zweckmäßigen Unterricht eines guten Tanzmeisters benutzen. Die Bewegung der Füße hat eine Lehre des Gehens zum Grunde. Das schöne Gehen kömmt auf die schöne Beugung der Beine, auf die Gleichheit des

Schrittes an; das schlechte Gehen entsteht, wenn die schöne Beugung der Beine allein, oder damit auch die Gleichheit des Schrittes wegfällt. (S. Lessings theatralischen Nachlaß, Theil 2, pag. 214.) Eben so soll man sich in dem Jünglingsalter den Fechtübungen widmen, und es würde in mancher Hinsicht nützlich seyn, selbst militärische Exerzitien zu lernen.

Dem dramatischen Künstler muß der Tanzunterricht besonders empfohlen bleiben; die Haltung des Körpers muß den Elementar-Unterricht der Tanzschule ausmachen, und diese Kenntniß ist dem Schauspieler höchst nothwendig. Es giebt drei besonders verschiedene Haupthaltungen des Körpers. a) Die natürliche, das ist solche, wenn der Körper die Luft beständig nach einer perpendikulären Linie in Ansehung der Fläche, auf welcher er bewegt wurde, durchschwebt. b) Die Verschobene, wenn nämlich diese Linie vorwärts einen spitzen Winkel macht; man kann eine solche Haltung mit Recht auch die Verdorbene nennen, weil man dabei eigentlich zu faul ist, die Last des Körpers aufrecht zu halten, indessen ist auch diese Haltung selbst künstlich zu nennen, wenn sie der Schauspieler zu gewissen Rollen anwendet. c) Die gekünstelte Haltung, wenn sie vorwärts einen stumpfen Winkel macht. Sie ist gekünstelt, weil man sich Zwang anthun muß, die Last des Körpers, welche vorfallen würde, zurückzuhalten. Mit dem Studium der Körperhaltung steht die der Stellungen in Verbindung, welche entweder auf die Person oder von der Person, mit welcher der Schauspieler seine Handlung vorzustellen hat, gerichtet ist. Die

erste Stellung ist bei Scenen der Vertraulichkeit, der Bitte u. s. w. Die zweite bei Scenen der Verachtung, Furcht, des Entsetzens oder der Schaam anwendbar. Nur zu sehr äussert sich die gänzliche Vernachläßigung des Tanzunterrichts in dem so oft bemerkbaren linkischen Benehmen manches Schauspielers auf der Bühne. Es ist etwas schreckendes, einen Marinelli, eine Ricco, einen Klingsberg zu sehen, der nie tanzen, oder einen Beaumarchais, einen jungen Klingsberg, welcher nie gelernt hat den Degen zu ziehen und sich regelmäßig zu stellen, und zu vertheidigen.

Noch weit wichtiger indessen sind für den dramatischen Künstler jene Kentnisse, welche dessen Geistesbildung zum Zweck haben. — Dahin gehört vorzüglich Sprachenkenntniß, besonders der Muttersprache. So viel auch seit einer gewissen Epoche zur Bildung der deutschen Sprache in den Schulen angewandt wird, so findet sich in vielen, ja in den meisten Orten noch wenig ersprießliche Folge. Die Kinder lernen zwar die Regeln der Sprache in den Schulen oft ganz gramatikalisch richtig, allein so wie sie in den Kreis ihrer Familien-Umgebungen kommen, scheinen sie solche vergessen zu haben, und wenige Eltern sehen darauf, daß die Kinder zu Hause ein richtiges reines Deutsch sprechen, so verzogen, bleibt denn die Sprache und Mundart stets verdorben, und späterhin muß unendlicher Fleiß darauf verwendet werden, sich diese Unarten in der Sprache zu entwöhnen. Das Verschlucken der letzten Sylben, das verloschene Aussprechen mancher einzeln Buchstaben, die unrichtige Bezeichnung des Artikels u. s. w., sind fehler-

hafte Folgen des vernachläßigten Sprachstudiums, welche nicht selten dem Menschen anhängen.

Ein fast durchaus herrschender Fehler ist, daß die Doppellauter so wenig in der Aussprache bezeichnet, und Ae wie e, Oe wie e und Ui wie i gesprochen werden. Diesen Fehler zu vermeiden, muß der Schauspieler sich vorzüglich bemühen, indem diese Unrichtigkeit der Aussprache selbst den Wohlklang verhindert, welcher auf der Bühne so erforderlich ist. Die Mundarten, Dialekte einer Sprache, sind fast bei allen Nationen verschieden, aber in der deutschen Sprache sind sie am auffallendsten. Oft findet man in einem Umkreis von 6 Meilen dreierlei Dialekte, und eigentlich soll man jede rein und richtig ausgesprochene Sprache mit keinem Dialekt belegen. Die reine Sprache ist die Einzige, und lächerlich ist es, wenn man, wie dieß selbst noch in neuern Zeiten üblig war, die reine deutsche Sprache mit dem Namen Hochdeutsch belegte. Der östreichische, schwäbische und bairische Dialekt sind wohl die Abstoßendsten für jedes Ohr, und einmal angenommen, nicht leicht mehr zu entwöhnen. Als ein Muster der deutschen Aussprache sollte man billig das Deutsche annehmen, welches auf den bekannten guten Theatern, vorzüglich in Weimar, gesprochen wird.

Nächst der Muttersprache ist die französische Sprache dem Schauspieler in eben dem Verhältniß nothwendig, in welchem sie in Verbindung mit dem gesitteten Theil der bürgerlichen Welt steht. Für die Operisten ist die gründliche Erlernung der italienischen Sprache von Nothwendigkeit, denn eines Theils

ist es Unsinn, etwas zu sagen oder zu singen, was man wenig oder wohl gar nicht versteht, andern Theils kann man, ohne die Sprache genau zu verstehen, nicht wohl den richtigen Ausdruck der Empfindungen in die Worte legen, durch welche jener soll hervorgebracht werden.

Von einem gebildeten Schauspieler setze ich zum Voraus, daß derselbe wenigstens die untern Schulen durchstudiert, sonach auch das Lateinische grammatikalisch gelernt habe. Obschon diese Sprache eine todte Sprache für uns ist und bleiben wird, so ist sie doch ewig das Organ der älteren Gelahrtheit, in beinahe allen Fächern der Wissenschaften. Der Schauspieler, welcher so oft Gegenstände und Personen der römischen Geschichte darstellen soll, kann nur dann sie richtig liefern, wenn er selbst aus der Geschichte und den römischen Alterthümern sich hinlänglich mit der damaligen Verfassung, Kleidung, den Sitten und Gebräuchen der Römer in den verschiedenen Perioden ihrer Größe aus den Quellen bekannt gemacht hat. Dann wird er wohl nicht, wie es geschehen ist, statt römische Phalanx — Balanß; statt Capitol — Capital; statt Chohorden — Horden; und anstatt er sagen sollte: stimmet Quiriter — oder: schreibe Scepio — stimmet ihr Ritter und schreibe Scipio — sagen.

Zu den nothwendigen, die Geistesbildung eines Schauspielers bezielenden Kenntnissen gehört — Musik. Ich verlange keineswegs, daß der gebildete Schauspieler ein Virtuos oder gar Kompositeur seyn soll, allein ein musikalisch geläutertes Gehör, musikalisches Gefühl und Taktsinn ist ihm zu seiner Vollkom-

menheit nothwendig. Dieses spricht sich vorzüglich in der Deklamation der Jamben aus, und erleichtert zuverlässig das Memoriren solcher Rollen; die Strophen hängen melodisch klingend zusammen, und so wie das musikalische Ohr sehr leicht den Akkord findet, welcher gewöhnlich auf die Quinte folgt, so findet das Gedächtniß sehr leicht bei einer Jambenrede, einmal angefangen, den Verfolg der ganzen Konstruktion. Ich fordere von dem Schauspieler mehr als von jedem Andern Empfänglichkeit für das Schöne, für Alles, was durch die Sinne lauf 'unsere Empfindungen des Geistes und der Seele wirkt', wie sollte also bei ihm nicht ein höheres musikalisches Gefühl als bei jedem andern Menschen erforderlich seyn, um desto leichter den Grad der Kraft zu dem Grade des Effekts in der Seele des Menschen berechnen zu können? — ? —

Ueberhaupt ist das Vereinigungsband aller eigentlichen Künste unter sich so stark, daß beinahe keine die andere zu wechselseitiger Vollkommenheit ausschließt. Wenn gleich das Band zwischen Mahler- und Schauspielerkunst, und jenes der Letztern mit der Tonkunst stärker als zwischen der Mahler- und Tonkunst ist, so ist doch Harmonie, das Ineinanderschmelzen der einzelnen Theile zum Ganzen, die eigentliche Seele jeder Kunst.

Was nun das Schauspielerpersonale der Opern besonders betrifft, so versteht es sich von selbst, daß die frühere Bildung der Stimme, und richtige Schule, der Grundstein des Gesang-Vortrags seyn muß. Ohne mich hier in das Detaille einzulassen, welches

außer den Gränzen meines Planes liegt, finde ich mich doch veranlaßt, Folgendes zu bemerken:

Es ist allerdings sonderbar, daß, im Ganzen genommen, die Theater-Operisten die Schauspielkunst als Nebensache betrachten, und sich wenige oder gar keine Mühe geben, weder ihre Prosa zu memoriren, noch einigen Fleiß auf Deklamation und richtiges Gebehrdenspiel zu verwenden; daraus folgt denn ganz natürlich, daß sie nicht allein außer ihrer Opern-Parthie ganz erbärmlich anzuhören sind, sondern selbst unter dem Gesang und während den oft langen Ritornells wie hölzerne Puppen dastehen, oder maschinenmäßig sich bewegen. Sie wollen gar nicht begreifen, daß sie sich dadurch so sehr selbst schaden, daß der halbgebildete Zuschauer bei ihnen mit geschlossenen Augen blos seine Ohren durch den Gesang ergötzen kann. Zwar gestehe ich es ein, daß unter den vielen deutschen Opern noch sehr viele sich finden, die in Hinsicht der Dichtung und Sprache so unter aller Kritik sind, daß dem wahren Künstler es wenig zu verargen ist, keine Mühe in der Darstellung derselben sich zu geben. Allein selbst dadurch wird das Schlechte noch schlechter, und es ist doch immer die Pflicht des darstellenden Künstlers, das ihm zur Darstellung anvertraute Werk nach seinen Kräften gut zu liefern. Ferner lassen sich die Operisten nicht selten auch im Gesang eine Undeutlichkeit des Text-Vortrags zu Schulden kommen, welches um so sträflicher ist, als der Zuhörer, ohne die Worte zu verstehen, niemals die Richtigkeit des musikalischen Vortrags beurtheilen kann.

Die so häufig eingeführte Mode, den Text der

Oper an den Kassen feil zu bieten, ist dabei freilich zur Nothwendigkeit geworden. Endlich ist es unverzeihlich, wie so manche Operisten bei aller Anstrengung der Kunst wenig auf die Natur des vorzutragenden Textes Rücksicht nehmen, und die einfachsten, zum Herzen geschriebene Stellen, mit Roulaten, Trillern und Schnörkeln so überladen, daß man wohl sie auf Augenblicke bewundern, aber durch sie nie sich zu der Theilnahme und Stimmung herabgezogen fühlen kann, welche eigentlich durch den Gegenstand oder diese Stelle beabsichtigt wurde. Möchten doch alle Direktionen des Theaters darauf Bedacht nehmen, daß der Direktor oder Regisseur des Schauspiels bei allen Oper-Proben es sich vorzüglich angelegen seyn ließe, diesen Operisten mit Ernst und Nachdruck das zu sagen, was sie in Hinsicht der Deklamation der Prosa, der Situation und des Gebehrdenspiels zu thun und zu lassen haben, und mögten sie dabei diesen musikalischen Helden Folgsamkeit einzuschärfen sich bemühen.

Den dritten nothwendigen Zweig jener Kenntnisse, welche die geistige und wissenschaftliche Bildung des Schauspielers befördern, enthält die Geschichtskenntniß, welche mit Völker- und Länderkenntniß verbunden seyn muß. Der Geist der Jahrhunderte, die darinn herrschende Sitten und Gebräuche, der Charakter so verschiedener Nationen, die Namen und Eigenschaften der so vielfältigen Produkte der Länder, und endlich die Originale so vieler menschlichen Charaktere, ihrer Tugenden, Schwächen und Laster, ihrer selbstständigen Größe, ihrer Schicksale, zu welchen sie uns theils als Muster der Nachahmung

oder des Abscheues sich aufstellen. Alles das biethet uns das Studium der Geschichte. Wie kann nun der dramatische Künstler, dem in so vielen dramatisch bearbeiteten Gegenständen der Vorzeit treffende Nachbildung zur Pflicht gemacht ist, seinem Kunststudium besser zu Hülfe kommen, als durch eine sich erworbene Kenntniß der Geschichte? Wer wagt es, den Charakter eines Wittelsbachers, eines Carl des 12ten, eines Mahomeds, Attila oder Wallenstein richtig darstellen zu wollen, ohne mit dem eigenthümlichen Charakter dieser Heroen, und mit den Zeitumgebungen bekannt zu seyn, in welchen sie lebten uud handelten!

Der Schauspieler lernt durch das Studium der Geschichte, die Sitten, Gebräuche und Kleidungen der Nationen in verschiedenen Zeiten kennen, und wird dadurch vor den leider noch so häufigen Fehlern bewahrt, Alt-Englische, Französische, Spanische und Alt-Deusche Charaktere oft in ein und demselben Costüme vorzustellen. Ich habe bei nicht unbedeutenden Gesellschaften Leute angetroffen, welche ohne Weiters den Wilhelm Tell darstellten, und nicht wußten was Kletscher und Lavinen, noch was Küßnacht und das Rüttli heißen wollten; ja was noch das Aergste bei der Sache war, so konnte der Herr Direktor dieser aus 22 Personen bestehenden Gesellschaft darüber keine belehrende Auskunft geben.

Ein mit der Geschichtskunde sehr für den Schauspieler in nothwendiger Verbindung stehendes Studium, ist die Mythologie. Unsere mit jedem Jahrzehnd steigenden Dichtungen für die Bühne nicht allein, sonders selbst schon ältere für die Bühne bear-

beitete Mythologie-Sujets legen uns die Verbindlichkeit auf, die Göttergeschichten der Vorwelt zu studieren. Das Mystische, welches nur durch die Kenntniß der Mythologie erklärbar wird, und die so mannigfaltige Allegorien in der Dichtung gründen sich in dem Geist jener geträumten Götterzeiten, welcher in den Dichtungen des älteren Griechenlands so anspruchslos war. Und wie traurig ist es, wenn der dramatische Künstler so ganz und gar keine richtige Begriffe, sowohl der National- als griechischen Mythologie besitzt, und nicht einmal oft selbst die Musen dem Namen nach kennt, welchem das Urtheil des Paris von Wieland, die Darstellung eines Pygmalion, und die Geschichte einer Proserpina, Juno, die Ideen eines Orfeus, u. s. w. Spanische Dörfer sind. Ich empfehle hier Moritz Mythologisches Wörterbuch, Berlin 1793. — Ramlers kurzgefaßte Mythologie, Berlin, 1790. 2 Theile; und Mythologie durch Vorstellungen der schönsten Stücke des Alterthums, Erlangen, 1793, 5 Hefte.

Nach diesen Bemerkungen über die dem Schauspieler erforderlichen Kenntnisse, gehe ich zu den ungleich wichtigern Theil dieser Abhandlung: zu den, dem dramatischen Schüler nothwendigen besondern Studien über. — Da mein vorgesteckter Zweck sich blos auf Grundlinien beschränkt, nach welchen ein größeres systematisches Werk über die Schauspielkunst geliefert werden kann und soll, so mußte ich bisher manche Ausschweifung unterdrücken, zu welcher ich veranlaßt war, welche aber schlechterdings mit der vorbemerkten Absicht im Wiederspruch gestanden hätte.

Uebrigens ist mein Wunsch sehr genügsam, möchte doch jeder angehende Schauspieler vor der Hand nur diese Grundlinien sich eigen machen, und der Zuschauer nur nach denen daraus hervorspringenden Begriffen seine oft übertriebenen Urtheile bilden.

VI.

Besondere Studien des Schauspielers.

Das Studium der Aesthetik muß vorzüglich die Grundlage aller übrigen Studien des Schauspielers seyn. Aesthetik ist Wissenschaft des Schönen, das Schöne ist das, was im hohen Grade gefällt. Da nun in allen Verhältnissen ein Schönes sich finden läßt, so ist auch die Wissenschaft des Schönen sehr allumfassend. — Dem Künstler, und unter diesen dem Dramatischen, ist diese Kenntniß um so nothwendiger, als sein ganzes Trachten dahin zielen soll, das Schöne darzustellen. (S. Carl von Dalberg Grundsätze der Aesthetik, deren Anwendung und künftige Entwicklung. Erfurt, 1791, in 4to.) Bei dem Schauspieler zeigt sich nun das Wahre sowohl, als das Schöne durch den Ausdruck der Empfindungen, und dieser wieder in dem wörtlichen und körperlichen Vortrag. — Daher wollen wir jetzt von Jedem besonders handeln.

A.

Von der geistigen Beredtsamkeit — Deklamation.

Ich verstehe im Allgemeinen unter Deklamation die Kunst, durch richtigen Vortrag eines Gegenstandes vermittelst der Töne den erforderlichen Eindruck auf

andere Menschen hervorzubringen. Allein hierbei entsteht sehr natürlich die Frage, was zu einem richtigen Vortrag gehöre.

Der Vortrag ist zwar sowohl durch Deklamation als auch durch Gebehrdensprache sichtbar, indessen verstehen wir rücksichtlich der erstern, nur den Ausdruck darunter, welcher in einer Rede den Sinn der Worte durch den Ton bezeichnet. Cicero und Demosthenes haben schon den Vortrag für den wichtigsten Gegenstand des Redners angesehen, und unter dem Namen Aktio stets den gesammten Vortrag verstanden; allein es zeigt sich, daß die Alten unter dem Worte Rhapsodisten dasselbe verstanden, was wir heutzutage unter Deklamator zu verstehen pflegen. (S. Euripides Hecuba 836. 838.) — Das Hörbare der Rede macht das Studium der Deklamation aus. Daraus folgt, daß die vollkommene Deklamation in Deutlichkeit, Wohlklang, und einem dem Inhalt anpassenden Ausdruck bestehe. Die Deutlichkeit der Deklamation erfordert eine helle, tönende Stimme. In wie ferne der Bau der Sprachwerkzeuge diese erschaffe, ist bei den Bemerkungen über das Organ des Schauspielers gesagt worden. Allein auch fleißige Uebung kann dabei selbst manchen Mangel ersetzen. Ferner gehört zur Deutlichkeit der Deklamation eine gute richtige Aussprache der Buchstaben, Sylben und Wörter. Zur Deutlichkeit wird ferner erfordert, daß die Worte eines Satzes und die einzelnen Redesätze einer Periode in einem ungetrennten Zusammenhange vorgetragen werden, so zwar, daß der, welcher auch den Sinn der Worte nicht

verstände, doch die Eintheilung der Rede vernehmen kann. Dieses hängt von dem Gang oder der Bewegung der Rede, von der genauen Beobachtung der oratorischen Accente, der größern und kleinern Ruhepunkte, der Klauseln oder der Cadenzen, ab; nur die Worte fallen als ein unzertrennlicher Redesatz ins Gehör, welche in einer genau zusammenhängenden und nirgends unterbrochenen Bewegung, gleichsam als Glieder einer Kette, in einander geflochten sind, so daß das Gehör bei jedem Worte noch etwas Folgendes erwartet, bis endlich ein Ton hervorgebracht wird, welcher es etwas beruhigt, und ihm eine größere oder kleinere Verweilung gestattet. Auch hier ist die Deklamation von dem musikalischen Gefühl unzertrennlich, und das sogenannte Mouvement in der Tonkunst ist zur Deklamation anwendbar. (S. Quintilian institutiones oratoriae, 1 Band, Kap. 10.) Endlich gehört auch zur Deutlichkeit der Deklamation ein richtiges Maaß des Geschwinden und des Langsamen. Zu schnelles Reden macht einzelne Sylben und Wörter unverständlich, ein zu langsames aber macht die Eintheilung unvernehmlich. Von den Accenten und der Bewegung hängt eigentlich das Rythmische der Rede ab. Was den Wohlkang der Deklamation betrifft, so hängt dieser auch wieder von dem Klang der Stimme selbst ab. Allein auch die Aussprache muß angenehm seyn. Hierzu wird erfordert, daß die Mittlauter leicht und flüchtig, die Selbstlauter hell und nachdrücklich ohne Schleppen und Verdrehen, die Doppellauter scharf bemerkbar ausgesprochen werden. Es gehört zur guten Aussprache ein angemessener Grad von Schnelligkeit und

eine Mannigfaltigkeit der Accente, wodurch die zu einem Worte gehörige Sylben ihren Zusammenhang erhalten, daß sie als ein Wort und nicht als einzelne Sylben gehört werden.

Endlich ist bei der Deklamation der Ausdruck nothwendig. Man bedient sich dieses Wortes, wenn man von Vorstellungen spricht, welche vermittelst äußerlicher Zeichen in dem Gemüth erzeugt werden, und giebt diesen Namen bald dem Zeichen als der Ursache der Vorstellung, bald seiner Wirkung. Die Wörter und Redensarten einer Sprache erwecken gewisse Vorstellungen, und deßwegen schreibt man ihnen einen Ausdruck zu; allein sie selbst werden auch Mittel zum Ausdruck genannt. Diese Mittel sind in der Schauspielkunst die Wörter und Sätze einer Rede, die Gesichtszüge, Gebehrden u. s. w. In ersterer Hinsicht ist bei der Deklamation davon hier die Rede, in der andern wird weiter unten davon gehandelt werden. Der Schauspieler muß vermittelst seines Gefühls und seines Organs den Ausdruck ganz in seiner Gewalt haben, er muß im Stande seyn, den Begriff oder die Vorstellung, welche er erwecken will, vermittelst seiner Rede, in dem Verhältniß, wie es ihm zweckmäßig ist, zu erreichen. Ein Tänzer ohne Ausdruck ist nichts als ein Luftspringer, aber ein Schauspieler ohne Ausdruck ist — gar nichts, er verdirbt dann selbst das Gute, was der Dichter ihm vorgezeichnet, und beleidigt das Ohr, statt es zu ergötzen.

Der Ausdruck ist vollkommen, wenn die Worte und Reden gerade das bedeuten, was sie sollen, zugleich aber dem Charakter der Vorstellung, wozu die

Begriffe, als Theile gehören, gemäß sind. In jeder kunstmäßigen Rede müssen die Ausdrücke in Hinsicht auf die Bedeutung im höchsten Grade richtig, bestimmt, klar, und von verhältnißmäßiger Kürze oder Länge seyn, und schon der einzelne Ton muß diese Eigenschaften beweisen. Es gibt zwei vorzügliche Mittel, zu einem vollkommnen Ausdruck zu gelangen: die Kenntniß der Wortsprache und eine philosophische Kenntniß ihrer Bedeutung. Beide müssen miteinander verbunden seyn. Die Richtigkeit des Ausdrucks betrifft nicht blos die Wörter, sondern die Setzung und Wendung derselben, ansonsten man oft gerade das Gegentheil von dem sagt, was man sagen soll. Der Ausdruck wird klar, wenn jedes Wort einen genau bekannten Sinn hat, und wenn die Wörter so gesetzt sind, daß die Verbindung der Begriffe leicht zu fassen ist. (S. Lessings Beiträge zur Historie des Theaters, 1ster Theil. — Meyers Aesthetik, 3ter Theil pag. 333. — Kinderlings Grundsätze der Beredsamkeit, 2ter Band, 2tes Buch.)

Mit Voraussetzung eines guten Organs (man sehe oben den Artikel Organ) gehört zu der guten Deklamation, daß man auf jede Stelle oder das Wort, wo es vonnöthen, den wahren richtigen Nachdruck so lege, daß dieser so hervorgebrachte Ausdruck in dem Zuhörer diejenige Empfindung hervorbringe, welche durch diesen Ausdruck bezeichnet werden soll. Der Nachdruck in der Betonung und Aussprache ist hier eine Hauptsache. (S. vom Accent, Sulzers Theorie der schönen Künste, 1ster Theil. Vom Nachdruck, s. ebendaselbst im 3ten Theil, pag. 495.)

Es ist ein großer Unterschied zwischen einer richtigen und merklichen Accentuirung. Letztere ist eben so fehlerhaft, als die erstere nothwendig ist. Der gänzliche Mangel intensiver Accente verursacht Monotonie. Man kann eine Periode von mehreren Gliedern als ein besonderes musikalisches Stück annehmen; und die Glieder als die Takte desselben betrachten, diese Glieder müssen auch alsdann, wenn sie von vollkommen gleicher Länge wären, und aus der nämlichen Zahl von Sylben desselben Zeitmaßes beständen, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den, in den ganzen Perioden herrschenden Affekt, von einerlei Werth und Gehalt seyn können, so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die Geringfügigeren schnell herausstößt, flüchtig und nachläßig darüber hinschlüpft, auf den Beträchtlichern aber verweilt, sie dehnt und schleift, und jedes Wort, und in demselben jeden Buchstaben oft, und so zu sagen, zuzählt. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich, sie werden von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen und nicht blos aus einem fertigen Gedächtniß fließt.

Wie groß ist nicht die Wirkung, welche dieses so zu sagen musikalische Mouvement der Stimme hervorbringt, besonders wenn alle Abänderungen des Tones nicht blos in Ansehung der Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, ja sogar des

Holperichten und Geschmeidigen damit verbunden werden. So entsteht in der Deklamation jene natürliche Musik, für die sich unwillkührlich das Herz öffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt, und die Kunst nur in sofern daran Theil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann.

Der Nachdruck in der Deklamation zeigt sich in der vorzüglichen Kraft, den Geist oder das Herz des Zuhörers lebhaft anzugreifen. Bisweilen entsteht er blos aus dem Ton, welchen die Worte in dem mündlichen Vortrag bekommen. In der Musik ist der Ton richtig angegeben, wenn er genau die Höhe hat, die er haben soll; nachdrücklich aber wird er erst dann, wenn er mit mehr Stärke oder Zärtlichkeit, oder mit einer andern, dem Ausdruck angemessenen Modifikation, bebend oder gestoßen, mit sich hebender oder sinkender Stimme angegeben wird. — In der Mahlerei ist ein Gegenstand richtig ausgedrückt, wenn Zeichnung und Colorit so sind, daß er mit Leichtigkeit erkannt wird; aber nachdrücklich wird er erst, wenn wir durch Zeichnung oder Farbe ein besonderes Leben, eine besondere Kraft der Deutung an ihm gewahr werden. Eigentlich geht den Schauspieler nur die Art des Nachdruckes an, durch welchen einzelne Stellen vor andern ausgezeichnet werden. Jeder Theil muß ausser der Richtigkeit des Ausdrucks auch das Gepräge des guten Geschmacks haben; aber Nachdruck muß nur auf die wesentlichen Theile gelegt werden. Wenn der Schauspieler jedes Einzelne nachdrücklich sagen oder machen wollte, würde es im Ganzen gezwungen und ohne allen Nachdruck seyn.

Es gehört allerdings eine reife Beurtheilung dazu, daß das Nachdrückliche nicht gemißbraucht, sondern nur auf die Stellen eines Werks gelegt werde, die ihrer Natur nach von vorzüglicher Wirkung seyn sollen. Es ist schwer hierüber bestimmte Regeln anzugeben; der Künstler muß sich entweder bewußt seyn, oder durch ein vorzüglich richtiges Gefühl in dem Feuer der Begeisterung selbst, empfinden, wo eine vorzügliche Kraft nöthig sey. Der Mittel, den Nachdruck zu erreichen, sind sehr vielfältige; sie liegen eines Theils in dem Gegenstand selbst, bald in dem Ausdruck desselben. Jede Art der ästhetischen Kraft kann allerdings den Nachdruck befördern, und der Künstler, dem es nicht an richtiger Urtheilskraft fehlt, wird in jedem besondern Fall eine richtige Anwendung dabei treffen.

Der ungleich größere Theil unsrer Schauspiele bezweckt die Moral, und in neuern Zeiten ist durch Ifflands Schauspiele, besonders durch seine Väter- und Charakterrollen, sehr viel dafür gethan worden. Es wird also nicht überflüßig seyn, hier Einiges über den Vortrag, oder die Deklamation der Moral in Schauspielen zu sagen, ohne dabei den geistlichen Kanzelvortrag zu berücksichtigen, obschon es vielleicht sehr wohl gethan seyn würde, wenn so mancher sogenannte Prediger sich diese Grundsätze eigen machen wollte. Der Herr Pastor würde dann gerade so viel vom Schauspieler benutzen können, ohne Schauspieler zu seyn, als der Schauspieler vom Prediger, ohne auf der Bühne im Predigerton zu langweilen.

Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von welcher der Mund überfließt, man muß eben so wenig lange darauf zu denken, als damit zu pralen scheinen. Eine natürliche Voraussetzung bei dem Schauspieler ist es also, daß solche Reden vorzüglich gut gelernt seyn müssen; sie müssen niemals eine mühsame Auskramung des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sache zu seyn scheinen. Eben so wenig darf ein falscher Nachdruck den Zuhörer vermuthen lassen, als verstünde und fühlte der Schauspieler gar das nicht, was es sage. Allein wie weit ist der Künstler, welcher eine Stelle versteht, oft noch von dem entfernt, welcher sie zugleich fühlt? — oft lassen sich gut und richtig memorirte Stellen ganz richtig, aber so mechanisch hersagen, indessen die Seele mit ganz andern Gegenständen beschäftigt ist, in solchen Fällen ist keine wahre, ja nicht einmal eine erkünstelte Empfindung möglich. Ueberhaupt ist die Empfindung unter allen Talenten eines Schauspielers das Sonderbarste.

Empfindung kann vorhanden seyn, und man erkennt sie nicht, oft kann man sie zu erkennen glauben, wo sie gerade nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dessen Daseyn wir nur durch äussere Merkmale urtheilen können. Es ist aber möglich, daß gewisse Dinge in dem Bau des Körpers solche Merkmale entweder gar nicht verstatten, oder doch solche schwächen, und ihr Daseyn zweifelhaft machen. Ein Schauspieler kann eine gewisse Gesichtsbildung, Miene, einen gewissen Ton haben, mit denen

wir ganz andere Fähigkeiten, Leidenschaften und Gesinnungen zu verbinden gewöhnt sind, als diese sind, welche er gegenwärtig ausdrücken und mittheilen soll. Ist dieses, so mag er auch noch so viel empfinden — er wird keinen Glauben, keine Mitempfindung erwecken; dagegen kann ein Andrer so glücklich gebaut seyn, er kann so entscheidende Züge besitzen, alle seine Muskeln können ihm so leicht zu Gebothe stehen, er kann seine Stimme nach allen Modifikationen so sehr in seiner Gewalt haben, daß er uns selbst da, wo er selbst nichts fühlt, von der innigsten Empfindung beseelt zu seyn scheint.

Nach dieser kleinen Ausschweifung komme ich wieder auf die Deklamation, und insbesondere auf den Vortrag der Moral im Schauspiel zurück. Ein solcher Vortrag setzet einen Grad von Sammlung der Seele, also Gelassenheit, und eine eigne Art von Kälte im Ton zum Voraus, allein dabei ist die Moral-Idee zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnde Person machen, es liegt eine generalisirte Empfindung dabei zum Grunde, welche erfordert, daß solche Stellen mit Feuer und einem Grad Begeisterung gesprochen werden müssen, um die Mitempfindung zu beleben. Man nehme Posas moralische Sentenzen zum Beispiel an. Das scheint nun aber allerdings ein Wiederspruch zu seyn, allein man erkläre sich diesen Wiederspruch durch eine zu behauptende Mischung, in welcher nach Beschaffenheit der Situationen bald die ruhige Kälte, bald feurige Begeisterung hervorstechend seyn muß. So viele Schauspieler poltern in heftigen Situationen

die allgemeinen Betrachtungen eben so stürmisch als alles Übrige heraus, und beten in ruhigen Situationen ihre Moral so gelassen wie alles Uebrige daher. So kann sich der moralische Vortrag bei ihnen in keinem Falle auszeichnen, man muß sie dort eben so unnatürlich als hier langweilig finden; nicht selten verderben sie dabei noch durch ihre Gestikulation und Chiromanie oder Händebewegung alles, sie wissen weder wenn noch was sie dabei damit machen sollen, o! möchte doch jeder Künstler bedenken, daß selbst Gold auf Gold in keiner Stickerei sich gut ausnehmen kann.

Die Deklamation ist in Hinsicht der durch den Ausdruck zu bezeichnenden Empfindung und der dabei zu erweckenden Gefühle manchen Rücksichten noch unterzogen.

Liebevolle Stellen, d. i. solche, durch welche Liebe mitgetheilt, erweckt, und bis zu einem thatenerweckenden Grade befördert werden soll, machen einen der größten Gegenstände der dramatischen Dichtung sowohl, als der Darstellung aus. Der Künstler muß die verschiedenen Gestalten, welche die Leidenschaft Liebe anzunehmen pflegt, und ihre verschiedene Wirkungen genau unterscheiden, wenn er sie ohne Tadel behandlen, zeichnen und darstellen will. Alles kömmt hierbei darauf an, die Hauptformen zu unterscheiden, in welcher die Liebe sich zu unterscheiden, in welcher die Liebe sich zu äußern pflegte. Liebe, im blos rohen, sinnlichen Verstand durch die Kunst zu reizen, ist ein schändlicher Mißbrauch, dessen sich leider manche große Künstler älterer und neuerer Zeiten

zu Schulden kommen läßt. Jene Liebe ist so zu sagen gar kein Gegenstand der Kunst, als in so ferne durch dieselbe ihre schädlichen Folgen in ihrer ganzen abschreckenden Größe geschildert werden. Jener rohen Liebe steht die romanhafte und unglückliche Liebe am nächsten, weil durch sie oft der ganze Plan des glücklichen Lebens kann zertrümmert werden. Zum hohen dramatischen Zweck ist auch diese Liebe im eigentlichen Sinne gar nicht geeignet, denn sie widerspricht dem Zwecke der Kunst. Allein eine edle, mit innigster Zärtlichkeit verbundene Liebe, welche nach einigen in den Weg liegenden Hindernissen zum beglückenden Ziele führt, ist der interessanteste Stoff des Dramas und der dramatischen Darstellung. Das Fach der Liebhaber ist gewiß bei der Bühne eines der schwersten; und man muß die liebende Charaktere nach allen Abstufungen studieren, um selbst bei der glücklichsten Bildung mit Wahrheit und ohne Uebertreibung solche Charaktere nicht einförmig darzustellen. (S. *Marmontel* Apologie du Theatre, Leipzig 1766.)

Schon dem Begriff der Sache ist es angemessen, daß der Liebhaber auf der Bühne bei einer glücklichen Bildung des Körpers, auch ein geschmeidiges zartes, dabei kräftiges Organ besitzen, und in der Deklamation jene Wärme der Seele aushauchen muß, welche den Graden seines zärtlichen Affekts angemessen ist. Er muß zärtlich, ohne läppisch, feurig ohne rasend, kühn, ohne frech zu seyn, sich bestreben; und der darstellende Künstler muß es sich zur Pflicht machen, solche Rollen, in welchen der Dichter der Sache theils zu Viel, theils zu Wenig geleistet hat,

zu der Darstellung nach den Regeln der Natur und Kunst zu verbessern. Das Fach der Liebhaber wird immer die wenigsten vollkommensten Künstler bei der Bühne besitzen, weil das jugendliche Alter den nothwendig zu diesem Fach sich bestimmenden Individuen selten ein gesetzteres Nachdenken verstattet, und bei ihnen, ihrer Natur nach, das Herz öfters mit dem Verstand davonläuft. (S. *Marmontel*, Chef d'Oeuvre dramatique, Leipzig 1774. — *Callhara*, Art de la Comedie, pag. 367.)

Eine andere wichtige Bemerkung für die Deklamation des Schauspielers, verdient die hervorzubringende Empfindung des Mitleids. — Das Mitleid richtet sich überhaupt in allen seinen Abstufungen nach den Vorstellungen, welche wir selbst von dem Elend oder Unglück haben. Es kann daher der Schauspieler in seiner Rolle mit aller Kunst das Mitleiden in dem Zuschauer nur in so fern erwecken, als derselbe mehr oder weniger dafür empfänglich ist. Der Ton des Vortrags ist es, welcher auch bei den rührendsten Umgebungen am sichersten durch das Ohr auf das Herz des Zuschauers wirken muß. Was in physiologischer Hinsicht über das Mitleiden zu bemerken sey, darüber hat Sulzer eine schöne Abhandlung geliefert. (S. Sulzers Theorie der schönen Künste 3ter Theil, pag. 398.) Will der Schauspieler Mitleiden erwecken, so muß er durch einen einfachen, vom Herzen zu dem Herzen gehenden Ton seine Empfindungen über das hülflose Elend schildern. Am Stärksten wird eine solche Situation durch den Beweis der Unmöglichkeit, daß der Leidende sich selbst helfen kön-

ne, unterstützt. Diese dazu führende Stellen müssen mit dem Nachdruck fester Ueberzeugung gesprochen werden. Wie viel bei der Bemühung, Mitleiden zu erwecken, von der äußern Umgebung des Schauspielers abhange, werden wir weiter in der Folge zu beurtheilen, Gelegenheit nehmen. Mitleiden — sowohl in seiner eigenen Natur als in Hinsicht der Wirkung auf andere, benimmt stets etwas der Stärke der Seele, daraus folgt schon, daß auch im Ton eine Abspannung hörbar seyn müsse. Diese Abspannung ist auch bei solchen Stellen bemerkbar, welche Angst, Furcht, Wehmuth u. s. w. bezeichnen, allein sie ist nach den Graden verschieden, in welchen die Seele ergriffen wird. Der dramatische Künstler muß und kann die Furcht sowohl im Ernsthaften als Komischen ausdrücken, und ein gewisses Sinken, Stocken der Stimme wird dabei an seiner eigentlichen Stelle seyn, denn es liegt schon in der Natur, daß nach dem Verhältniß des Furchterweckenden Gegenstandes unsere Stimme leiser, oft ganz stockend wird, und sich mit dessen Entfernung erst nach und nach wieder einstellt.

Hier muß ich die Gelegenheit benutzen, etwas über das auf der Bühne öfters von den Dichtern vorgeschriebene: für sich reden, zu sagen.

Durch diese Benennung verstehet man die Reden und Aeußerungen, die eine handelnde Person auf der Bühne zwar in Gegenwart anderer, aber ihnen unbemerkt, und für sich allein, vorbringt. Die Dichter bedienten vormals, noch viel häufiger als es jetzt zu geschehen pflegt, sich dieses Mittels, dem Zuschauer einiges Licht über die Verwicklung der Handlung zu

geben, oder eine Scene etwas mehr zu beleben. Allein da es größtentheils etwas unnatürlich ist, weil niemand so leicht in Gegenwart Andrer für sich allein spricht, so muß das **für sich** sprechen mit großer Behutsamkeit angebracht werden. In der Gestikulation geht es schon leichter, als bei bloßer Deklamation. Im nothwendigen und unvermeidlichen Falle des **für sich** Redens, muß der Schauspieler solche Stellen mit einer körperlichen Wendung begleiten, welche dem Zuschauer deutlich genug bezeichnet, daß diese Stelle nur ihm **allein** hörbar seyn solle. (S. *Cailhava*, Art de la Comedie, I. Theil, Kap. 27. — *Aubignak*, Practique du Theatre, I. Theil, pag. 234.)

Der Ausdruck der **Freude** ist ein hoher, die Seele durchdringender Grad des empfindenden Vergnügens. Auch hier finden nach dem Verhältniß dieses Grades mehrere Abstufungen statt, nach welchen der Ton des die Freude bezeichnenden Ausdrucks muß bemessen werden. Die höchste Freude ist von kurzem Anhalten, weil die Abspannung der Muskeln und die Anstrengung des Tons kein langes Anhalten verstatten. Die Freude macht oft geschwätzig, und alle aus dieser Quelle fließende Stellen müssen schnell, feurig oder hastig, nichts desto weniger aber mit Deutlichkeit vorgetragen werden. Sanfte Freude muß den Ton des Vortrags zart und zum Herzen gehend, bilden. (S. **Sulzers** Theorie, 2ter Theil, pag. 267.)

Solche Stellen, welche **Angst** bezeichnen, werden dem tragischen Schauspieler vorzüglich wichtig. Das Unstete des Tons, das öftere Athemholen muß

nach den Graden der Angst in der Deklamation hörbar seyn. Es ist wohl das Schwerste für den Schauspieler, die Angst so darzustellen, daß der Zuschauer davon mit ergriffen werde, so wie selbst unter den dramatischen Dichtern nach Aeschylus nur Shakespear die Angst unübertreffbar gezeichnet hat.

Unter allen Erfordernissen theatralischer Deklamation ist der Anstand das Wesentlichste. Der eigentliche Anstand bleibt nur dem gesetzten Wesen und einer ruhigen Gemüthsverfassung eigen. In einer Rede von ernsthaftem Inhalt zeigt sich der Anstand in einer ernsthaften und ruhigen Stellung, in mäßigen Bewegungen, und besonders in einer männlichen etwas langsamen Stimme. Ist der Inhalt vergnügt, so muß die Stimme angenehm und hell tönen. Alles übertriebene Heftige hebt den Anstand auf. Eins der vorzüglichsten Mittel, den Anstand im Reden zu erreichen, ist die Gewißheit und Sicherheit dessen, was man reden will und soll.

Große Fehler gegen den rednerischen Anstand sind: eine übertriebene Stimme auf einer, und eine ganz nachläßige auf der andern Seite; ein zu schneller Vortrag (ein Fehler, worein junge Schauspieler so gerne fallen) schadet weit mehr, als wenn er zu langsam ist. Am allermeisten aber schadet die Unbescheidenheit des Redners, wenn er das Parterre mit dreisten Blicken gleichsam mustert, oder gar zu seiner Bewunderung aufzufordern scheint, wenn er einen allzufrechen oder freien Ton selbst in solchen Stellen annimmt, wo er nicht passend ist. Der Anstand erfordert es, daß der Redner seine Sache und nicht seine Per-

son gleichsam producire. (S. *Cicero* de Orat. III. 56. — *Conrart* de l'action de l'orateur in deutscher Uebersetzung, Jena, 1709. — Gottscheds Redekunst, pag. 382.)

Ein die theatralische Deklamation betreffender Gegenstand sind die Ausrufungen. Es ist nämlich ein Ausruf eine Figur der Rede, welche eine Art eines Geschreys hervorbringt, wodurch man die Heftigkeit einer Leidenschaft durch die Stärke des Tons zu erkennen giebt. Die Sprache hat zweierlei Mittel, die Leidenschaften auszudrücken; nämlich Worte und bloße einzelne Töne. Letztere führen keine deutliche Begriffe mit sich, sondern werden blos durch die Heftigkeit der Empfindung maschinenmäßig ausgestoßen.

Alle Ausrufungen entspringen also ganz natürlich aus allen starken Empfindungen, sie seyen nun angenehm oder widrig. Die Töne, welche die Natur in solchen Umständen aus uns erpreßt, sind nach der Beschaffenheit der Empfindung verschieden. Es giebt Töne des Schmerzes, der Freude, der Bewunderung und des Schaam-Gefühls. Da die deutsche Sprache außer Oh, Ach und Ha! sehr arm darin ist, so bedient man sich öfters ganzer Worte statt der einzelnen Ton-Ausrufung, so sagt man o! Gott, o! Himmel u. d. gl. Die Ausrufung überhaupt dient dazu, die Stärke der Leidenschaft, oder so zu sagen, die lebhaftesten Augenblicke, die heftigsten Stiche der Leidenschaft oder Empfindung auszudrücken, indem sie uns eine sehr lebhafte Vorstellung von ihrer Gewalt giebt, die den Redenden zwingt, die ordentliche Rede in eine Art von Geschrei oder Gekreisch zu verwandeln. Die Aus

rufungen sollten von Rechtswegen nur da angebracht werden, wo die Empfindung so plötzlich entsteht, daß man nicht Zeit zu haben scheint, sich auf Worte zu besinnen.

Der Schauspieler, welcher in der Sprache der Leidenschaft endet, muß sich sehr in Acht nehmen, daß er die Ausrufungen nicht zu sehr häufe, denn durch den Mißbrauch derselben läuft man Gefahr, in das Frostige zu fallen.

Oft geht die Ausrufung der Vorstellung einer Sache vorher, alsdann bereitet sie den Zuhörer auf einen sehr lebhaften Ausdruck, und reitzt seine Vorstellungskraft, um genau auf das, was folgen wird, aufmerksam zu seyn. Wenn aber alsdann nicht etwas ganz Wichtiges wirklich erfolgt, so wird die Rede selbst dadurch kalt und Eindruckslos. (S. Adelungen über den deutschen Styl, pag. 446.)

In der Deklamation muß man sich auch bemühen den Grad des Schreckens, welchen man Entsetzen nennt, auszudrücken; welches fast immer eine Stockung der Stimme, eine Heiserkeit des Tons voraussetzt. — (S. Sulzers Theorie der schönen Künste, 2ter Theil, pag. 74.)

Da wir nun bisher von der Deklamation und jener theatralichsen Wirkung, welche durch dieselbe muß hervorgebracht werden, gehandelt haben, so gehen wir nunmehr zu dem 2ten wichtigen Studium eines dramatischen Künstlers, nämlich zu dem Studium der körperlichen Beredtsamkeit über.

Das Mittel zum körperlichen Vortrag der Empfindungen und Leidenschaften ist in den Gesichtszügen und Gebehrden aufzufinden. *)

Ehe und bevor wir uns aber dahin wenden, ist es nöthig hier vordersamst noch Einiges über die Leidenschaften überhaupt anzuführen. Hier stellen sich zwei Hauptfragen heraus: a) Was muß der Schauspieler thun, gewisse Leidenschaften durch seine Darstellung zu erwecken und zu besänftigen, und b) wie muß er dieselbe schildern? Der Künstler muß ein ruhiges Gemüth in Leidenschaft, und eben so ein empörtes zu besänftigen wissen, dieses setzt überhaupt eine Kenntniß der menschlichen Natur, des Ursprungs der Leidenschaften, und Kenntniß des physischen und moralischen Menschen zum Voraus.

Die Einbildungskraft muß das Meiste zu Erweckung der Leidenschaften, sowohl ob- als subjectiv betrachtet, beitragen; denn von ihr kommt es ja, daß bei jeder gegenwärtigen, etwas lebhaften Empfindung eine große Menge anderer damit verbundener Vorstellungen zugleich lebendig gemacht werden. Die Schilderung leidenschaftlicher Gegenstände muß lebhaft, der Künstler muß dabei auf den höchsten Grad der Sinnlichkeit der Vorstellungen bedacht seyn; er muß das Abwesende als gegenwärtig, das Ferne

*) Die Chiromanie, oder Lehre von der Bewegung der Hände macht einen Theil der Gestikulation oder Aktion aus. Die Bewegung der Füße, wird in der Tanzkunst enthalten, welche Letztere dennoch ebenfalls unter Ersterer begriffen seyn muß. (S. Lessings Nachlaß 2ter Theil, pag. 213.)

als nahe, das Abstrakte körperlich vorstellen. Alles, was in den sittlichen Eigenschaften der Menschen zu Erweckung von Liebe, Haß, Ehrfurcht, Mittleiden, Zorn liegt, hat der Schauspieler täglich zur Anwendung vor Augen, und er und der Maler haben die meiste Kunstkraft, diese daraus entspringende Leidenschaften nach allen Abstufungen darzustellen. Gesichtszüge, Stellung und Bewegung müssen hier harmonisch auf den Zuschauer wirken, und vollenden, was die beseelte Deklamation begründet hat. Es ist unläugbar, daß das Aeussere der Umgebungen des Künstlers, ja des Publikums selbst, sehr Vieles dazu beitragen, die Leidenschaften in der Darstellung zu vervollkommnen und zu empfinden. Allerdings wird von dem Künstler gefordert, daß er die Leidenschaften nicht nur nach ihrer wahren Natur und ihren verschiedenen Aeußerungen, sondern auch ihren guten und bösen Wirkungen getreu darstelle. Der tragische Schauspieler muß darauf sein Augenmerk richten.

Getreue, zugleich lebhafte Schilderung der Leidenschaften nach den so verschiedenen Graden ihrer Stärke, von den ersten Regungen an, durch welche sie entstehen, bis auf den höchsten Grad ihres vollen Ausbruchs und nach den so mancherlei Abänderungen, die von dem Charakter der Personen und den besondern Umständen entstehen, gehören zu den wichtigsten Aufgaben des Künstlers, der, vorausgesetzt ein Kenner des menschlichen Herzens seyn soll. Regeln thun hier wenig, die Seele des Künstlers muß von Natur schon die Leichtigkeit besitzen, sich selbst in jede Leidenschaft zu setzen, und jeden Charakter in der

vorgeschriebenen Situation anzunehmen, oder wenigstens angenommen zu haben scheinen; am Besten ist es, daß der Künstler es nie wagen sollte, eine Leidenschaft zu schildern, ehe es ihm gelungen ist, sich selbst in dieselbe zu versetzen.

Was nun die 2te Frage betrifft: Wie nämlich der Künstler die Leidenschaften darstellen soll, so müssen die Wirkungen berücksichtigt werden, welche durch solche Darstellungen eigentlich hervorgebracht werden, und werden sollten; sie müssen unterhaltend seyn, sie müssen uns über alle gute und böse Folgen der Leidenschaften in Kenntniß setzen, und endlich müssen sie uns zur Nachahmung oder zum Abschrecken ähnlicher Handlungen, als Folgen der dargestellten Leidenschaften, bewegen. Hierbei kann der dramatische Künstler nur in der Rücksicht beurtheilt werden, daß er sich vor jeder Übertreibung und Verzerrung der Leidenschaften sorgfältig in Acht nehme, denn so wie der bizarre Schmerz zum Abscheu wird, so wird das Komische im Uebertreibungsfall, lästig, dumm und zuwider. Vor allem hüte man sich in leidenschaftlichen Situationen unverständlich, und Convulsisisch zu werden. (S. Sulzers Theorie der schönen Künste, 3ter Theil, pag. 234.

B.

Von der körperlichen Beredsamkeit.

Ich verstehe darunter die Kunst, geordnete und ausgesprochene, oder auch nicht ausgesprochene Gedanken dem Andern durch körperliche Bewegungen

so mitzutheilen, daß der Eindruck gemacht und befördert werde, welcher durch den Gedanken entstehen soll und muß. Wenn man gleichwohl im weiten Sinn alles dahin zielende mit dem Namen Gestikulation belegen könnte, so folgt doch schon aus der Natur der Sache, daß, da das so sprechende Auge ein wesentliches Organ der Mittheilung unserer Gefühle ist, dieses eben so, wie die Bewegung der Hände, und die Haltung des ganzen Körpers ein vorzügliches Studium für den dramatischen Künstler ausmache.

Die Bewegung des Gesichts heißt Miene, und hängt größtentheils von der Bewegung des Auges ab. Das Auge, wenn es anders durch seinen organischen Bau nicht verwahrloßt ist, muß immer den stärksten Antheil an dem Ausdruck unserer Empfindungen haben. Im Ganzen kömmt es nicht auf die Farbe des A u g e s selbst und dessen G r ö ß e, sondern auf die Stärke der Kraft, auf den Blick an, und ich habe Augen getroffen, welche nichts weniger als schön, dennoch einen solchen dominirenden Zug über das ganze Gesicht und jede Miene, und solches Feuer hatten, daß der Künstler damit von der Bühne Alles auszudrücken im Stande war. Die innere Empfindung des Menschen wird im natürlichen Zustand gewöhnlich seinen Blick bestimmen, und nur die Unterdrückung des natürlichen Antriebs, oder eine gewisse erzwungene Zusammenziehung oder Ausdehnung des ä u ß e r n A u g e s gehört der Kunst an. Allein da selbst dabei stets die Natur der Empfindung zum Grunde liegt, so lassen sich ü b e r d i e B e w e g u n g des Auges wohl gewisse Regeln, aber nie über den

Blick selbst geben. In Bezug dessen, was Engel in seiner Mimik darüber abhandelte, werde ich die einzelnen Bewegungen des Auges nach verschiedenen Situationen des darzustellenden Charakters oder der auszudrückenden Empfindung des Schauspielers hier in möglichster Kürze anführen. Jedoch ist dabei voraus zu bemerken, daß diese Bewegungen des Auges stets in Verbindung der übrigen Gestikulation stehen müssen, wenn sie von bestimmter Wirkung seyn sollen.

1) Bei solchen Situationen, wo man Mißtrauen äussert, wird eine Art von Blinzeln zweckmäßig seyn.

2) Haß und Zorn drücken sich durch ein Zusammenziehen der Augenbraunen,

3) Wohlwollen und Liebe durch eine sanfte Erhebung des obern Theils der Augenlieder,

4) Schmerz, Jammer, durch ein Zusammenziehen des ganzen Auges in Verbindung einer Pressung des Mundes,

5) Hinbrüten, Nachdenken, oder auch selbst Gedankenlosigkeit durch eine fest gewurzelte steife Richtung des Auges auf einen Punkt, und

6) eine besondere verborgene Aufmerksamkeit auf einen andern Gegenstand, mit welchem wir nicht in unmittelbarer Verbindung stehen, durch einen Seitenblick, oder sogenanntes Schielen, aus.

Vor Allem hüte sich der Schauspieler, besonders im komischen Fache und in den intriganten Rollen vor aller Verzerrung, welche durch das Gesichterschneiden, und unnatürliche Verdrehen der Augen geschieht. Man glaube nicht, daß damit etwas wirklich Komisches bezweckt werde, oder daß, weil das Auge so zu sagen der Spiegel der Seele ist, dadurch die Intrigue sichtbar werde, o! nein, das Gegentheil, und der feine intrigante Mensch wird vielmehr suchen, die liebenswürdigste Figur anzunehmen, um den Menschen, welchen er betrügen will, für sich, als durch abschreckende Verzerrungen seines Gesichts gleichsam ihn gegen sich einzunehmen.

Die Bewegungen des Mundes stehen mit denen der Augen übrigens in natürlicher Verbindung. Nach dieser Bemerkung gehen wir nun zu der Lehre: von der Gestikulation, über.

Die verschiedene Bewegungen und Stellungen des Körpers und seiner einzelnen Glieder, in so fern sie etwas Charakteristisches haben, oder Aeußerungen desselben sind, was in der Seele vorgeht, bilden den Umfang der Gestikulation oder Gebehrdekunst. In vielen Fällen sind die Gebehrden eine so genaue und lebhafte Abbildung des innern Zustandes des Menschen, daß man ihre Empfindungen dadurch weit besser erkennt, als der beredeste Ausdruck der Worte sie zu erkennen geben würde. Worte können weder Lust noch Verdruß, weder Verachtung noch Liebe so bestimmt ausdrücken, als die Gebehrden; folglich kann man auch durch nichts schneller und besser auf die Gemüther wirken. Der Schauspieler kann durch seine

Gestikulation den Vorstellungen ein Leben geben, welches kein andrer Künstler so ganz zu bewirken im Stande ist.

Schon die Alten bewiesen die größte Achtung für die Gebehrdensprache, und behandelten sie unter dem Namen Musica Hypocritica als einen besondern Theil der schönen Wissenschaften.*) So bestimmt auch jede Empfindung, ja sogar jede Schattirung und jeder Grad derselben sich durch besondere Gebehrden ausdrücken läßt, so unbestimmt und unzureichend ist jede Sprache, wenn man diesen Theil der Kunst in allgemeine und feste Regeln fassen wollte. Die zeichnenden Künste können den Redenden den besten Dienst leisten, und es wäre zu wünschen, daß ein großer Zeichner eine vollständige Sammlung redender Gebehrden uns liefern möchte, denn selbst die Zeichnungen, welche Lessing in seiner Mimik gegeben hat, sind noch sehr unvollständig und mangelhaft. Man kann dem dramatischen Künstler nicht nachdrücklich genug empfehlen, daß alle Gebehrden redend seyn müssen. Sobald er sich von der in der Gestikulation

*) Die Pantomimen der Alten waren sehr Kunst- und Bedeutungsvoll. Sie waren Leute, die tanzend alle Personen eines dramatischen Stücks vorstellen, und jeder Person ihre Charaktere, Affekten und Gedanken durch Bewegung ihrer Glieder ausdrücken konnten. (S. *Cassiodorus*, variarum IV. Epistola ultima. Den ersten Ursprung der Pantomimen findet man bei dem Ursprung des Tanzens. Einer der Aeltesten war der Tänzer des Aeschylus. Kaiser Augustus gab die ersten bei den Römern. Die berühmtesten damals waren Pylades und Bathyllus. (S. Lessings theatralischen Nachlaß, 2ter Theil, pag. 228.)

liegenden Kraft überzeugt hat, so wird er auch mit Feuereifer sich dem Studium derselben widmen. Der Schauspieler muß den allgemeinen Ton der Rede durch Gebehrden ausdrücken, nie aber dasjenige, was blos für den Verstand, und nicht für die Empfindung ist. *)

Hierinn liegt der große Unterschied zwischen dem Redner und dem Schauspieler. *Cicero* de Orat. sagt: „Nemo suaserit studiosis dicendi adolescentibus, in gestu discendo histrionum more elaborare. — " — Letzterer nimmt jeden Augenblick die Gebehrden des Augenblicks an, bald redet er, bald hört er zu, bald handelt er, die Handlung des Ganzen reißt ihn mit sich fort, da hingegen der Redner stets Meister seines auf einen Punkt gerichteten Vortrags seyn muß. Der Schauspieler stellt Einen, für Alles, was auf der Bühne noch vorgehen wird, unvorbereitete Menschen dar; der plötzlich bald angenehm bald unangenehm gerührt wird; seine Gebehrden müssen eben die Abwechslung und Vermischung des Guten und Bösen, so wie sie im Leben vorkömmt, haben und ausdrücken; bei ihm sind also die Gebehrden weit schnellern Abwechslungen und lebhaftern Bewegungen unterworfen, als bei dem Redner. Die Gestikulation erfordert die fleißigste Uebung, und muß mit genauer Beobachtung der Natur verbunden seyn, nur dadurch wird der Schauspieler Meister über die Empfindungen der Zuschauer.

---

*) *Cicero* in Bruto Lib. III. „Omnes autem hos „motus subsequi debet gestus, non hic verba „exprimens, scenicus, sed universam rem et „sententiam, non demonstratione, sed significatione declarans." —

Der Schauspieler kann durch verkehrte Gebehrden das höchste Tragische, komisch, und das feinste Komische sehr kläglich darstellen. Die natürliche Gebehrden, auf welche man gar nicht studiert, sind allezeit nachdrücklich, wenn man nur einigermaßen empfindet, was man sagt, die Kunst aber muß ihnen stets den schönen Anstand geben; wer diesen ihnen nicht geben kann, der bleibe lieber bei der ganz rohen Natur, ist diese nun dann gleichwohl nicht mit Schönheit verbunden, so ist sie doch wirksam und nachdrücklich; aber künstliche Gestikulationen, deren Anlage nicht aus der Natur entstanden ist, werden allezeit frostig seyn. (S. Engels Ideen zur Mimik, 1ster Theil, pag. 70. — Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe, gezeichnet und geäzt von Götz, 1784, 160 Blätter.) Es liegt in den verschiedenen Stellungen des Körpers eine so große Kraft, daß fast jede Vollkommenheit und Schwäche, Leidenschaft und Gemüthsstimmung durch diese oder jene Stellung kann ausgedrückt werden; selbst die auf sich selbst unachtsamen Menschen wissen es, daß man durch Stellungen so manches Gefühl auszudrücken im Stande ist. —

Der Schauspieler muß durch Stellungen seinen Vorstellungen den größten Nachdruck zu geben wissen. Darum ist es auch für ihn so wichtig, den Menschen in allen seinen so vielfältigen Stellungen der Natur nach nachzubilden, denn der kennt den Menschen nur halb, der blos sein Inneres kennt, gar zu oft überzeugt uns schon die Stellung von der Wahrheit der gesprochenen Empfindungen und Gedanken. Es würde sehr unnütz, ja wohl sogar ungereimt seyn, den

Schauspielern alle die tausendfältig verschiedenen Stellungen nach der darin liegenden mannichfaltigen ästhetischen Kraft mit Worten zu beschreiben, oder ihn belehren zu wollen, wie er in besondern Fällen den Eindruck, den er zu machen hat, durch Stellungen bewirken soll. Man muß dieses nothwendig aus eigner Beobachtung erlernen. Der berühmte *Noverre* in seinen Lettres sur la danse pag. 278 sagt: „Les Positions sont bonnes à savoir, et meilleures encor à oublier; il est de l'art du grand Danseur de s'en écarter agréablement. Au reste toutes celles, ou le corps est ferme et bien desiné sont excellentes. —“

In Hinsicht der Bewegung der Hände lassen sich höchstens folgende Bemerkungen im Allgemeinen festsetzen:

1) Ueberhaupt betrachtet man in dramatischer Hinsicht die Hände als Linien, welche sich in der Luft beschreiben, und als solche entweder Angenehm, wenn diese Linien in schönen Krümmungen bestehen, oder Unangenehm sind, wenn diese Linien entweder aus schlechten Krümmungen bestehen, oder gar keine Krümmungen haben. Die Bewegungen und geraden Linien gehören für Alles, was unter der schönen Natur ist, z. B. für das Bäurische und für das sehr heftig Leidenschaftliche. Die Bewegungen aus unangenehmen krummen Linien gehören für Alles, was über der schönen Natur seyn will, z. B. für das Affektirte.

2) Insbesondere betrachtet man die Hände, insofern sie gewissen Charakteren gemäß zu bilden sind.

Für das Tragische oder hohe Komische gründet sich das Vergnügen, welches sie machen, auf die Bewegung selbst, und auf die Gleichheit, wie wir sie voraussetzen; für das niedrig Komische auf die Bewegung selbst, und auf die Gleichheit, die sie dadurch mit ihrem Original bekommen. Uebrigens ist jedem Schauspieler anzurathen, seine Hände eher zu wenig als zu viel zu gebrauchen, und die Unbeholfenheit so manches Anfängers und Operisten würde verschwinden, wenn sie ihren Armen und Händen mehr Ruhe vergönnten, und nicht in dem falschen Wahn ständen, als müßte der Schauspieler mit den Händen sich verständlich machen. Leider bleibt wohl so manchem Sänger nichts anders übrig, bei welchem man auch bei der größten Gehöranstrengung nie vernimmt, was er vorträgt! —

Nach allen diesen angegebenen Grundsätzen über Gestikulation will ich versuchen, einige Bilder als Muster der Gestikulationen verschiedener Empfindungen zu entwerfen, und muß es der Einbildungskraft überlassen, die theoretisch angegebene Züge sich zur Nachahmung zu versinnlichen.

a) Stolz, wenn er prangend, imponirend ist: — den Kopf etwas zurück in die Höhe gehalten. Die eine Hand in die Seite gestemmt, die andere aber an der Brust eingesteckt, vorstehender Fuß, gerade Körperhaltung, scharfer Blick. — Ist jedoch eine Korpulenz des Körpers vorhanden, welche auf phlegmatischen Stolz anpassend ist, so können die Hände auf dem Rücken zusammen gehalten werden.

b) Trägheit. — Eingesenkter Kopf, schlaff herunter hängende Arme, etwas in die Knie gesunkener Gang, die Füße eng beisammen, niedergeschlagenes Auge, etwas offener Mund.

c) Sitzende Ruhe. — Nachläßig den Körperrücken angelehnt, die Knie über einander, den Kopf in die Höhe, ebenfalls rückwärts angelehnt, die Arme kreuzweis in einander geschlagen, gedankenloses Starren im Blick.

d) Nachdenkende Stellung. — Den Kopf und Blick gesenkt, die Arme in einander fest an Leib gehalten, oder mit der einen Hand das Kinn unterstützt, die Beine in gerader Richtung, Füße auseinander.

e) Kniende Stellung. — Der Schauspieler muß stets mit demjenigen Bein knieen, wie er auf der Bühne steht, auf rechter Seite mit dem Rechten, auf linker mit dem Linken. Ist die knieende Stellung bittend, so müssen Gesicht und Arme emporgehoben werden, ist sie aber Reuevoll, so müssen Blick und Arme zur Erde gesenkt seyn. Stets aber muß der Fuß, mit welchem man nicht knieet, weit fortgesetzt werden, um jeden spitzen Winkel des Knie's zu vermeiden.

f) Stellung bei unangenehmer Erinnerung. — Den ganzen Körper abwärts gerichtet, die Arme, so als wenn man etwas von sich abhalten wollte, das Gesicht weggewendet, den Blick gesenkt.

g) Wird die Verachtung eines geistigen Gegenstandes, z. B. eines Vorurtheils ausgedrückt, so muß die Stellung halb weggewandt, und mit der einen flachen Hand, gleichsam als wollte man etwas damit vor die Füße leicht hinwerfen, auf den Boden gedeutet werden, das Gesicht über die Achsel gerichtet.

h) Die Bewunderung ist zweierlei. — Die eines erhabenen Gegenstandes drückt man bei ganz gerader Stellung mit emporgehaltenem Gesicht, durch die erhobene Haltung des einen Armes mit gerader Hand aus, indessen der andere Arm gerade herunterhängt, aber doch angestrengt zu seyn scheinen muß. Die Bewunderung sinnlicher Größe muß durch vorgebeugten Körper, stieres Auge, und gänzlicher Erstarrung aller Muskeln ausgedrückt werden.

i) Empfindungen zu Gott, besonders des Dankes, werden am Besten ausgedrückt, wenn mit aufwärts gewandtem Gesicht, wobei fast nur das Weisse des Auges sichtbar ist, die Arme gebogen, mit an die Brust gedrückten Ellbogen die gefalteten Hände unter dem Kinn betend gehalten werden.

k) Furchtsame Empfindungen müssen stets eine solche Beugung des ganzen Körpers herbeiführen, wodurch wir gleichsam dem gefürchteten Gegenstand zu entfliehen uns bestreben.

l) Bei Stellungen, welche das Lauschen oder Horchen bezeichnen sollen, muß das Ohr mit dem ganzen Körper (welcher dabei sich aber nicht mehr be-

wegen darf), sich nach dem Orte hinbeugen, woher das kömmt oder kommen soll, was wir erwarten.

m) Das Entzücken der hinschmachtenden Wollust erfordert, daß man alle Glieder in hinschmachtender Ohnmacht hängen läßt, und die schwimmenden Augen unter einem stillen Lächeln hinter den Augenliedern verbirgt. Das Entzücken der Freude zeigt sich im fröhlichsten Angesicht, in weit ausgebreiteten Armen und einer vom Boden sich gleichsam in die Luft hebenden Stellung.

n) Das Bewußtseyn körperlicher Kraft in drohenden Gebehrden ausgedrückt, fordert ein höhnendes Lächeln, geballte Fäuste, welche an in gerader Richtung abwärts angespannten Armen, und bei einem vorgesetzten Fuß, sichtbar sind.

o) Die äußerste Schwermuth zeigt sich in eingesenkter Richtung des ganzen Körpers, die gefaltenen Hände schlaff zum Schooß herabhängend, den Blick zur Erde.

p) Seelenleiden fordern einen aufwärts gerichteten thränenvollen Blick, verschränkte Hände, welche in auswärtiger Richtung im Schooß liegen.

q) Die Ehrfurcht eines Schmeichlers erfordert bei gesenktem Haupt und geschlossenem Blick eine bückende, in das Knie gesunkene Stellung, die rechte Hand auf die Brust gelegt.

r) Der Zorn erfordert zusammengezogene Augenbraunen, feste Stellung, die Hand bei angespanntem Arme zur Faust geballt.

Bei diesen allgemeinen Vorzeichnungen versteht es sich von selbst, daß der Künstler die einzelnen Modifikationen selbst nach der Verschiedenheit der Grade der darzustellenden Affekte ändern müsse.

Mit dieser mimischen Charakteristik muß ich hier noch eine Bemerkung über Carricatur verbinden. Carricatur nennt man eine Zeichnung, in welcher das Besondere in der Bildung, welche einzelne Personen charakterisirt, übertrieben, und in das Possirliche übergetragen wird. Diese ursprüngliche Bedeutung des Wortes ist nach und nach auch auf jede übertriebene Vorstellung des Possirlichen ausgedehnt worden; so nennt man einen übertriebenen komischen Charakter im Lustspiel: Carricatur. Das Wort komisch bedeutet aber im eigentlichen Sinn die Eigenschaft einer Sache in der Komödie. Das niedrig Komische ist das Possirliche, welches durch seine Ungereimtheiten lächerlich ist. Das feine Komische besteht in gewissen Graden des Witzes, welche selbst in Behandlung ernsthafter Leidenschaften angewendet werden können. (S. Sulzers Theorie der schönen Künste, pag. 485.)

Inhalt.

	Seite
Einleitung.	1
Schauspielkunst, im Vergleich mit andern Künsten.	5
Vom Schauspielerstande.	10
Von den Eigenschaften eines Schauspielers.	15
Von den Talenten eines Schauspielers.	20
Von den Kenntnissen eines Schauspielers.	28
Von den besondern Studien eines Schauspielers.	38
Von der Deklamation.	38
Von der Gestikulation.	58

Verbesserungen.

Seite 24 Zeile 23 — unschäßbaren — lies: unschätzbaren.

— 25 vorletzte Zeile — eignem Worts — lies: eignen Worte.

— 57 in der 15ten Zeile — Orfeus — lies: Orpheus.

— — — 22sten Zeile — zu den — lies: zu dem.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Heusser, Karl Nikolaus Anton,

Grundlinien zur Bildung und Beurtheilung Dramatischer Künstler

Aschaffenburg 1816

L.eleg.g. 190 eh
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574011-8